Unsere Musikinstrum...

Julius Schlosser (Ritter von)

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

UNSERE MUSIKINSTRUMENTE

EINE
EINFÜHRUNG IN IHRE GESCHICHTE

VON

JULIUS SCHLOSSER

MIT 78 ABBILDUNGEN AUF 24 TAFELN

19 22

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
GES. M. B. H. IN WIEN

Digitized by Google

Digitized by Google

JULIUS SCHLOSSER

UNSERE MUSIKINSTRUMENTE

Digitized by Google

UNSERE MUSIKINSTRUMENTE

EINE
EINFÜHRUNG IN IHRE GESCHICHTE

VON

JULIUS SCHLOSSER

MIT 78 ABBILDUNGEN AUF 24 TAFELN

19 22

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
GES. M. B. H. IN WIEN

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1922
by Kunstverlag Anton Schroll & Co.
G. m. b. H. in Wien

DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN

Digitized by Google

ML 460
S43
MUSI

VORWORT

Als eine Art »Kriegsdienstleistung im Hinterland« ist während der Kriegsjahre die erste staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Wien entstanden. Der Unterzeichnete, den alte Neigung, keineswegs irgendwelche fachliche Ausbildung auf dieses Gebiet führte, hat aus den seiner Obhut anvertrauten Sammlungen zwei in ihrer Art einzigen Bestände, die das Instrumentenwesen des 16. und 17. Jahrhunderts in unvergleichlicher Weise darstellen, herausgehoben und zu einem Ganzen vereinigt: die schon Ende des 16. Jahrhunderts museal abgeschlossene Ferdinandeische Instrumentensammlung aus Schloß Ambras in Tirol, und die des letzten Marchese Obizzi aus Schloß Catajo bei Padua vom Ende des 18. Jahrhunderts, welch letztere jedoch auf die reiche Musikkammer der Obizzi und bis ins 17. Jahrhundert zurückführt. Dieser historische Kern, wesentlich die Zeit von 1500 bis 1700 darstellend, ist durch kleine Typensammlungen nach vor- und rückwärts erweitert worden: eine Ahnentafel der zumeist o r i e n t a l i s c h e n Vorfahren, und eine Übersicht der weiteren Entwicklung, besonders auf heimischem Boden, bis in unsere moderne Zeit herab, im übrigen auch durch manche gelegentliche Neuerwerbung. So ist eine Sammlung entstanden, die, obwohl an Zahl ihrer Gegenstände weit hinter den großen Sammlungen von Berlin, Köln, Brüssel, Paris (um nur ein paar der bedeutendsten zu nennen) zurückstehend, dennoch durch die außerordentliche Zahl von Unika und Kostbarkeiten, wie durch ihren ehrwürdigen Stammbaum und die daraus folgende Beurkundung und Erhaltung der Stücke ein in seiner Art einziges Ganzes darstellt. Sie erscheint ausführlich beschrieben, mit allen geschichtlichen Belegen, sowie mit der vollständigen Wiedergabe des gesamten Inhalts im Bilde ausgestattet, in dem vom Unterzeichneten 1920 im gleichen Verlage herausgegebenen großen Katalog: Alte Musikinstrumente (mit 57 Lichtdrucktafeln und 41 Textabbildungen).

Ein kleiner handlicher Führer durch die der »Estensischen« Kunstsammlung in der neuen Wiener Hofburg räumlich angeschlossene Sammlung erscheint gleichzeitig mit diesem Büchlein.

M714123

Digitized by Google

Entstehung und Zweck dieses letzteren ist folgender: Dem beschreibenden Teil des großen Katalogs waren einleitende geschichtliche Übersichten vorausgeschickt; da von manchen Seiten der Wunsch geäußert wurde, diese in einer handlichen, einer größeren Öffentlichkeit leichter zugänglichen Form beisammen zu sehen, hat sich der Verlag entschlossen, diese für sich herauszugeben; sie erscheinen aber hier durchgängig, nicht nur sprachlich, vom Grund aus umgearbeitet, ergänzt und (hoffentlich) verbessert, zum Teil erweitert, vor allem auch überflüssigen gelehrten Ballastes entledigt. Gedacht sind sie zunächst als Einführung in die Sammlung selbst, für ein gebildetes und der Geschichte der Musik Anteil entgegenbringendes Publikum, das ja in unserer alten Mutterstadt der europäischen Musik besonders zahlreich ist; doch mag es auch über diesen Kreis hinaus, als Allgemeindarstellung, einigen Anwert besitzen, obwohl der Verfasser ausdrücklich betonen muß, daß er als »Liebhaber«, nicht als »Fachmann«, und stets auf die Forschungsarbeit anderer gestützt, redet; es war eben kein anderer da, der sich der Sache annehmen wollte oder konnte.

Diese Feststellung ist besonders nach einer Seite hin wichtig. Erst in neuester Zeit ist die Instrumentenkunde aus der roh empirischen und zufälligen Form, die sie bis dahin hatte, zu einer wirklich wissenschaftlichen Disziplin erhoben worden durch Professor Kurt Sachs in Berlin; nur Mahillon in Brüssel hatte vom technisch-akustischen Standpunkt aus Vorarbeit geleistet. Sachs hat in Gemeinschaft mit dem Ethnologen Erich von Hornbostel die erste wirklich befriedigende und wissenschaftlich begründete Systematik der Musikinstrumente aufgestellt; und diese Verbindung mit der Naturwissenschaft ist bezeichnend und bedeutend, nicht nur weil die Völkerkunde die ersten und wichtigsten Grundlagen liefert; die Instrumentenkunde ist heute ein morphologisches Fach, aufgebaut auf der streng kritischen Beobachtung der kleinsten Merkmale, gewonnen aus der Sach- und Wortforschung über alle Völker und Zeiten, und eine der wichtigsten Hilfswissenschaften der allgemeinen Kulturgeschichte. Nachdem Sachs schon 1913 sein überaus originelles Reallexikon der Musikinstrumente veröffentlicht hatte, das einen ungeheuren Stoff in vorbildlicher Weise meistert, hat er ganz neuerdings dessen zusammen-

Digitized by Google

fassende Behandlung in seinem 1920 erschienenen »Handbuch der Musikinstrumentenkunde« gegeben, das ich, da es leider erst nach meinem großen Katalog der Wiener Sammlung erschienen ist, zu dessen Schaden noch nicht benützen konnte; so weit ich ihm folgen konnte (es ist dies vor allem subjektiv gemeint), sind seine oft ganz umstürzenden, wenn auch zum Teil noch im Fluß befindlichen Erkenntnisse im vorliegenden verwertet. Das Sachs'sche Handbuch ist, auf einem scheinbar so abseits liegenden Gebiet, eine der gediegensten gemeinverständlich-wissenschaftlichen Darstellungen, die seit langem erschienen sind, voll reichster Belehrung für jeden, der an kulturgeschichtlichen Fragen Anteil nimmt, weiteste Ausblicke eröffnend, dabei musterhaft knapp und klar, ein echtes und rechtes »Handbuch«.

Die vorliegende »Einführung« will und kann mit dieser Meisterleistung gar nicht wetteifern; ihre Ziele sind viel niedriger gesteckt, praktischer Art und auf eine bestimmte Absicht zugeschnitten. Sie will, wie schon im Eingang gesagt, gebildeten, an der Tonkunst Anteil nehmenden Laien einen geschichtlichen Überblick der instrumentalen Entwicklung in jenen Ländern des europäischen Abendlandes geben, die die Heimat unserer modernen Musik sind, vor allem also in Italien und Deutschland. Auf diese beiden führenden Länder geht ja der alte Bestand, aus dem die jüngste Wiener Sammlung erwachsen ist, im wesentlichen zurück. Dieser Umstand, die Beschränkung auf ein ziemlich eng umgrenztes Gebiet sowie der geringe Umfang der Sammlung, werden es im Zusammenhang mit dem früher Gesagten begreiflich erscheinen lassen, daß hier die geschichtlich diskursive Form der Darstellung gewählt worden ist, deren unumgängliche feste Grundlage jedoch eben die systematische Instrumentenkunde ist und bleibt. Die Abbildungen des Buches bringen durchgängig Musterbeispiele aus der Wiener Sammlung.

J. S.

Abbazia in Istrien, Sommer 1921.

Digitized by Google

INHALT

Vorwort 5
I. Die Ahnen unserer heutigen Tonwerkzeuge 9
II. Entwicklung der Tonwerkzeuge des Abendlandes seit der Renaissance . . 29
III. Die neuere Entwicklung seit der Zeit der Wiener Klassiker 43
Hauptsächlichste Literatur zur Instrumentenkunde 79

Digitized by Google

I. DIE AHNEN UNSERER HEUTIGEN TONWERKZEUGE

Es ist eine der merkwürdigsten Tatsachen der mittelalterlichen Kunstgeschichte, daß die praktische Musikübung des Altertums in ihr eine fast vollständige Unterbrechung erfahren hat, obwohl die Theorie der Alten sich noch jahrhundertelang in der Schule fortgesponnen und der Kampf zwischen diesem schweren Panzer und dem jugendlichen, aus dem heimatlichen Boden aufsprossenden Leibe der Volksmusik eines der merkwürdigsten und anziehendsten Probleme ist. Zwar erben sich Formen und Namen der althellenischen Welt in oft weit entlegenen Barbarenländern fort; das äthiopische *Kissar* hält die Form der uralten pentatonischen Hermeslyra mit ihrem Schildkrötenkorpus einerseits, den Namen der Kithara anderseits fest, und das arabische Psalterium, das *Qanûn*, leitet sich vom griechischen Κανών, dem Monochord, her; dabei ist aber zu bedenken, daß die Hellenen ihre eigentlich nationalen Instrumente, die in ihrer Kunstmusik allein herrschend blieben, Lyra, Kithara, Aulos, gleichfalls aus dem Orient, aus Thrakien und Kleinasien, bezogen haben. Gerade diese verschwinden aber ganz oder fast spurlos aus der europäischen Musikübung — nur die Kithara scheint noch in barbarischen Formen eine Zeitlang im frühen Mittelalter ihr Dasein gefristet zu haben —, woran freilich die (in der orthodoxen Kirche bis heute vorhandene) Ächtung dieser echten Ausdrucksmittel des klassischen Heidentums ebensosehr seinen Anteil gehabt hat, als die (gleicherweise in der östlichen Kirche gefestigte) auffällige Abwendung von der Freiplastik. Die Volksmusik, in der die Keime der neuen Entwicklung liegen, verharrt entweder bei ihren bodenständigen Instrumenten, die ihrerseits gleichfalls durch uralte Verwandtschaft mit dem Orient zusammenhängen und zum Teil in den Niederungen der klassischen Kulturwelt ein verborgenes und unbeachtetes Dasein geführt hatten, oder sie gewährt im weitesten Maße der Einfuhr aus dem Osten Zutritt, so daß man sagen kann, daß die Ahnen unseres heutigen, seit dem 16. Jahrhundert entwickelten Orchesterkörpers so gut wie ausschließlich aus der »sarazenischen«, d. i. mohammedanischen Kulturwelt stammen. Dieser

Digitized by Google

Prozeß der Entlehnung und Anlehnung, der etwa im 9. Jahrhundert einsetzt, mit wachsender Kraft in den Kreuzzügen anschwillt, dauert im Grunde, wie die nachfolgenden Beispiele lehren werden, bis auf den heutigen Tag an: ein jedenfalls sehr merkwürdiges Ergebnis. Drei Einbruchstellen kommen dafür während des Mittelalters in Betracht: Spanien, das byzantinische Reich, endlich der weite slawische, byzantinischer Kultur unterliegende Osten. Diese durch Denkmäler aller Art (auch sprachlicher Gattung) festgestellte Einfuhr beginnt schon im frühen Mittelalter mit der Besetzung Spaniens und Siziliens durch die Mauren, findet endlich noch eine letzte Unterstützung durch den Einbruch der Türken in Europa, setzt sich aber in einzelnen Fällen, wie schon erwähnt, bis heute fort.

Am auffälligsten ist diese Erscheinung bei den Saiteninstrumenten. Der für die Entwicklung wichtigste Typus der Griffbrettinstrumente, mit willkürlich zu verkürzenden Saiten, von dem bald die die Musik der Neuzeit wesentlich bestimmenden, mit dem Streichbogen zum Erklingen gebrachten Instrumente abzweigen, fehlt der klassischen Kunstmusik völlig; der zuletzt genannte wichtige Typus ist nicht einmal in der Volksmusik der griechisch-römischen Antike nachzuweisen. Schon die Namengebung vermag hier, mitunter selbst über den Weg der Typenwanderung nach Europa, Aufschlüsse zu geben. Das wichtigste Glied der in Rede stehenden Familie, das seinen orientalischen Habitus auch in der Umbildung, die ihm vermutlich die spanischen Araber gegeben haben, bewahrt hat, die Laute, trägt denn auch in allen europäischen Sprachen eine orientalische (arabische) Bezeichnung, *Al ûd* (Holz), die sich im portugiesischen *Alaude* am besten erhalten hat; wahrscheinlich gelangte sie über die Pyrenäenhalbinsel seit dem Einbruch der Mauren (611) nach Europa. Ein naher Verwandter von ihr, der uralte, schon auf assyrischen und altägyptischen Bildwerken nachweisbare *Tanbûr* (Pandur), mit langem Hals und kleinem Schallkörper, lebt mit seinem persisch-arabischen Namen als *bandurria* und *mandora* weiter fort (die französische Bezeichnung der Trommel als *tambour* ist jedoch nur eine zufällige Angleichung und führt durch das Spanische zuletzt auf arabisches *atbâl* zurück). Der Form wie dem Namen nach erscheint er wohlerhalten in

Digitized by Google

der südslawischen Volksmusik als *tamburica*. Im antiken Kulturkreis höchst selten, scheint er bisher nur auf Bildwerken der späteren römischen Kaiserzeit nachweisbar zu sein; bezeichnend ist es, daß die Πανδοῦρα zu den bevorzugten Instrumenten des Orientalen Heliogabal gehört, wie ein Schriftsteller dieser Zeit berichtet.

Von den Instrumenten mit nicht verkürzbaren Saiten trägt, wie schon erwähnt, das äthiopische *Kissar* zwar heute noch einen übrigens seinerseits aus dem Orient entlehnten altgriechischen Namen (Κιθάρα), ist aber sicher in seiner urtümlichen Form (Natur-Schallkörper) ein uralt-bodenständiger Vorfahr und Blutsverwandter der Kithara und antiken Lyra, welch letztere übrigens altägyptische Herkunft haben soll. Das gleiche gilt von dem arabischen Psalterium *Qanûn* (Κανών), dessen charakteristische mittelalterliche Trapezform noch in südspanischen Volksinstrumenten wohlerhalten ist, anderseits aber auch, über viele Gebiete hinweg, noch im russischen Osten als »*Gusli*« sich findet; der Name ist bezeichnenderweise im Slawischen auf die Geigeninstrumente (böhmisch *housle*) übertragen worden. Als ausgesprochenes Frauen-instrument ist das *Psalterium*, zuletzt ganz herabgekommen, noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts, vor allem in Deutschland, in seiner altüberkommenen Form am Leben geblieben.

Ein für die europäische Entwicklung höchst bedeutsamer Instrumententypus ist das nicht mit Fingern gerissene, sondern mit Klöppeln geschlagene »Hackbrett«, das uns in seiner eigentümlichen Form z. B. von Memlings berühmtem Ursulaschrein her wohlbekannt ist. Es ist gleichfalls uralt und erscheint schon auf assyrischen Bildwerken; der eigentliche Ahne des auf deutschem Boden vereinzelt als »Überlebsel« vorkommenden Instruments — im Appenzeller Ländchen bildet es noch einen Bestandteil volkstümlicher Tanzorchester — ist indessen der persisch-arabische *Santûr*, dessen Form nicht nur in einem chinesischen, schon durch den Namen als Import bezeichneten Instruments (*Yang-kin*, d. i. fremdes Kin) treu bewahrt ist, sondern ebenso in Volksinstrumenten des slawischen Ostens. Das charakteristische Fundament der ungarischen Zigeunerkapelle, das *Cimbalom* (durch Schunda in Budapest europäisiert), ist ein weiterer bekannter Ausläufer; sein Name stammt freilich von

Digitized by Google

ganz anderer Seite, vom Glockenspiel des Mittelalters (cymbalum) und weist — als leere Hülse — auf griechisch-römisches Altertum zurück. Das Hackbrett spielt insofern in der Geschichte der neueren Musik eine wichtige Rolle, als aus ihm eine vervollkommnete Form, das um 1690 von Pantaleon Hebenstreit in Magdeburg erfundene *Pantalon* hervorging, in gewissem Sinn der Vorläufer des sogenannten Hammerklaviers (erfunden von Bartolommeo Cristofori in Florenz und schon 1709 durch den berühmten Scipione Maffei bekanntgemacht), mit dem seinerseits das moderne Klavier seine Weltherrschaft antritt, während seine Vorgänger Klavichord und Klavizymbel in ihrer Tangenten- (Steg-) und Federkielmechanik auf die Spielweisen eines uralten Tonmeßapparates, des Monochords, sowie der Lauteninstrumente zurückdeuten. Der Name Klavier weist seinerseits auf die Tasten (*claves*) seines Spielapparates, der, eine durchaus europäische Entwicklungsform, in seinen Ursprüngen doch auf das hellenistische Altertum zurückgeht, und zwar auf die im 3. Jahrhundert v. Chr. in Alexandrien erfundene, in der ganzen Spätantike verbreitete Orgel. Diese, im Grunde eine gewaltig vergrößerte Verbindung zweier Urinstrumente, Panspfeife und Dudelsack, verschwindet im frühesten Mittelalter, als heidnisches Luxusinstrument von der Kirche zunächst verpönt, aus dem Abendlande und taucht erst in karolingischer Zeit durch unmittelbare Einfuhr aus Byzanz her wieder auf, um von da an ihre große Sendung als eigentlich kirchliches Instrument zu beginnen. Die *claves* gewisser merkwürdiger Formen der Streichinstrumente — der mittelalterlichen Radleier (*organistrum*) und der »Schlüsselfidel« (in der heute langsam aussterbenden schwedischen *Nyckelharpa* erhalten) — stellen dagegen eine bodenständige nordeuropäische Entwicklungsform dar, die ihrer Mechanik nach — trotz des Namens *organistrum* — nicht auf die Orgel, sondern eher auf die verschiebbaren Stege des alten Monochords zurückdeutet.

Von den noch übrigen, mit den Fingern zum Erklingen gebrachten Saiteninstrumenten spielt eines der urältesten Tonwerkzeuge, die Harfe, schon im alten Ägypten ein Hauptinstrument, Jahrtausende vor dem Lautentypus, und dort zu gewaltiger, an die moderne Form

Digitized by Google

erinnernder Größe entwickelt, im klassischen Kulturkreis eine äußerst geringe Rolle, ja wird dort ausdrücklich verpönt; merkwürdigerweise fehlt sie auch in Vorderindien oder ist vielmehr dort ausgestorben. Dagegen kennt sie Hinterindien; die außerordentlich weite Verbreitung dieses Typus geht etwa von Birma bis zum afrikanischen Äquator; die merkwürdige uranfängliche Spannvorrichtung der Saiten ist noch genau die nämliche wie an den altägyptischen. Ihre Herkunft aus dem Musikbogen, jener zum Tonwerkzeug gewordenen Waffe, auf der noch heute der Buschmannjäger in Südafrika musiziert, scheint auf der Hand zu liegen. Obgleich nun aber bei Ableitungen dieser Art äußerste Vorsicht am Platze ist, so scheint diese »Bogenharfe« über die sibirischen Steppen — sie ist u. a. auch in Turkestan nachweisbar — ihren Weg zu den germanischen Nordvölkern in Skandinavien genommen zu haben und von diesen ihren keltischen Vettern in Britannien übermittelt worden zu sein; es ist die welsche Sängerharfe, die »Telyn«, die in der deutschen Bardenpoesie des 18. Jahrhunderts eine so große Rolle spielt und noch heute geradezu das Landeswappen des allzeit sangesfrohen Irland bildet. Sie erscheint aber hier in einer neuen, für die Weiterentwicklung höchst wichtigen Form; unsere moderne Harfe ist ohne sie undenkbar. Während nämlich allen orientalischen Harfen mit ein paar allerdings höchst wichtigen Ausnahmen bis heute die für sichere Stimmung unerläßliche Vorderstütze, die sog. *Baronstange*, fehlt, erscheint sie durch das Auftreten dieses neuen wichtigen Bestandteiles nunmehr in geschlossener Gestalt, als »Rahmenharfe«. Diese ist aber außer bei einem finnischen Volksstamm Sibiriens vor allem schon im antiken Syrien nachzuweisen. Trotzdem könnte es sich hier um eine europäische, entwicklungsgeschichtlich höchst wichtige Form handeln; der zweite bedeutende Faktor für die Entstehung der neueren Instrumentalmusik würde damit schon hier greifbar. Zu dem ja weitaus überwiegenden Einfluß des Orientalischen gesellt sich der der bodenständigen nordischen Volkskunst. Tatsächlich scheint auch die heute in allen modernen Sprachen lebende Bezeichnung des Instruments keineswegs wie bei anderen auf orientalische oder klassische Herkunft zu deuten, sondern viel-

Digitized by Google

leicht von altnordisch *harpan* (reißen), jedenfalls von einem indogermanischen Urwort, abgeleitet zu sein; in latinisierter Form, als *harpa* tritt sie zuerst bei einem spätlateinischen Schriftsteller des 6. Jahrhunderts, Venantius Fortunatus, und was nicht zu übersehen ist, auf gallisch-fränkischem Boden hervor.

Gleicherweise liegt ein noch nicht völlig geklärtes Dunkel über dem Ursprung jener Tonwerkzeuge, denen in unserer modernen Instrumentalmusik entschieden die führende Stellung zukommt, den Streichinstrumenten; ihre Geschichte ist eines der verwickeltsten Kapitel der Instrumentenkunde. Es steht ebenso außer allem Zweifel, daß sie dem Orient seit grauen Zeiten bekannt, als daß sie dem klassischen Altertum vollständig fremd geblieben sind. In ursprünglicher Form erscheinen sie als Streichlauten; als *Rebâb* sind diese in ihrer ursprünglichen Gestalt über den ganzen islamischen Kulturkreis von Indien bis zu den Negerstämmen Afrikas hin verbreitet: ein runder oder trapezförmiger Schallkörper, von der charakteristischen Membran überspannt, mit Griffhals, einer oder zwei Saiten aus Roßhaar, die mit einem ebenfalls mit Pferdehaar bezogenen Streichbogen primitivster Form in Schwingung gesetzt werden. Die Handhabung erinnert durch den Stachel, auf dem das Instrument ruht, an die modernste Form unserer Kniegeigen. Den Byzantinern ist diese Form schon im 10. Jahrhundert bekannt; auf der merkwürdigen Gruppe der byzantinisch-venetischen sog. »Sternkästen« aus Bein, die in allen europäischen Sammlungen verstreut, überhaupt so wichtige bildliche Quellen der Instrumentenkunde sind, findet sich dieser Typus bereits dargestellt. Erhalten ist er noch in dem südslawischen Sängerinstrument, der *Gusla*, auch der Bogen der schwedischen Nyckelharpa hat noch die urtümliche, im ganzen Orient gebräuchliche Art der Spannung durch Pressen mit dem Daumen beibehalten.

Eine andere Form des Rebâb ähnelt in Handhabung und Aussehen unserer Schultergeige; es ist das in ganz Nordwestafrika verbreitete Instrument mit schmalem, ausgebauchtem Holzkorpus; auch die vorderindische *Sarangi* gehört dazu. Durch die Mauren ist es gleich dem Rebâb zunächst in Spanien eingebürgert und dann als

Digitized by Google

Rebec Gemeingut des mittelalterlichen Abendlandes geworden. Der portugiesische und italienische Name der Geige (rebeca, rebecchino) deutet noch auf diese orientalische Herkunft hin, und die »*Pochette*«, die Taschen- oder Tanzmeistergeige hat bis zum Ende ihrer langen Laufbahn auch diese charakteristische Gestalt bewahrt. Eine andere Wortform ist *Rubebe*; diese findet sich noch unter den merkwürdigen Instrumentendarstellungen im Triumphzug Kaiser Maximilians von 1518.

Bei seinem Vordringen aus dem Süden stieß nun aber der maurisch-spanische Rebectypus auf ein sehr altes bodenständiges Volksinstrument des Nordens, die nordeuropäische und altkeltische Streichleier, die ihren bekanntesten Vertreter im kymrischen Crwth gefunden hat, wie die Telyn ein Bardeninstrument, das erst um 1800 in Wales ausgestorben ist und im germanischen Mittelalter als *Chrotta* oder *Rotte* auftritt. Bis zum Ende hat es seine eigentümliche Gestalt fast unverändert erhalten, so wie sie uns in Miniaturen seit dem 10. Jahrhundert (Psalterdarstellungen König Davids u. s. w.) entgegentritt. Doch ist es erst seit dieser Zeit als Streichinstrument zu belegen; vorher ist es als Zupfinstrument aufzufassen, und die Vermutung liegt nahe, daß es erst unter dem Einfluß der orientalischen Formen zu einem solchen geworden ist. Jedoch ist das Auftreten eines derartigen alten Streichinstrumentes in der nordischen Volksmusik eine überaus wichtige Tatsache. Es ist jedenfalls bedeutsam, daß ebenso, wie es bei der Harpa der Fall ist, in den Bezeichnungen desjenigen Typus der Streichinstrumente, der die Oberhand behalten sollte und unserer Violine zugrunde liegt, germanische Herkunft bei dem Wort *Fiedel* ebenso wie bei *Geige* anzunehmen ist, die dann als fidicula, vielle, viola, vihuela und als gigue in die romanischen Sprachen übergehen — im österreichischen Volksmund lebt noch die Bezeichnung *geigeln* (= hin- und herbewegen). Dann ist aber auch die Werkform dieses Typus in Betracht zu ziehen. Der Crwth wie (trotz mancher Formen) die Fiedel — die beiden letzteren unterscheiden sich vor allem durch das wichtige Merkmal der Wirbelstellung, dort »oberständig«, hier »seitenständig« — gehören im Gegensatz zum maurischen Rebec und seinen mittelalterlichen Abkömmlingen (deren letzter Aus-

Digitized by Google

läufer die *Pochette* ist) zu den sogenannten Zargeninstrumenten, die sich durch ihren kastenförmigen Schallkörper und den stark abgesetzten Hals auf das schärfste von jenem von der Lautenform herkommenden Typus (mit bauchigem allmählich in den Hals übergehendem Korpus) unterscheiden. Man ist geneigt, in diesem Zargentypus eine bodenständige abendländische Entwickelung anzunehmen, da ihn der Orient so gut wie gar nicht kennt. Dagegen ist die griechische Kithara tatsächlich ein unzweideutiges Zargeninstrument und ebenso alle die vom Lautentypus abweichenden Typen der Zupfinstrumente, die in ihren Namen die Herkunft von der Kithara (Zister, Cistre, Zither ebenso wie Chitarra und Gitarre) zweifellos kundtun. Freilich ist bei dem fortdauernden starken Einfluß literarischer Art, der sich auch bei der Übertragung anderer antiker Bezeichnungen auf gänzlich anders geartete Instrumente (vgl. Lyra, Tympanum u. a.) geltend macht, hieraus keineswegs ein gültiger Schluß abzuleiten. Doch bietet die Form des keltischen Crwth eine derart überraschende Übereinstimmung mit der griechischen Kithara, daß die Annahme eines unmittelbaren Nachwirkens derselben — und damit des Einflusses eines Instruments der Antike auf das abendländische Mittelalter — annehmbar erschiene. Denn nach einer Ansicht, die unter anderen auch Riemann in seinem Musiklexikon vertritt, wäre der abendländische Geigentypus unmittelbar aus dem Crwth durch Weglassung des hinderlichen Bügels entstanden, woraus sich dann ohne weiteres seine charakteristische Form mit dem Zargentypus und dem scharf abgesetzten Hals ergeben hätte. Gerade weil diese Annahme aber so scheinbar ist, macht sie Bedenken, und wie K. Sachs erscheint mir die Lösung dieses Problems allzu einfach-gewaltsam, fast als ein Schulbeispiel für das Überwuchern einer logischen über historisch-genetische Ableitung. Sachs weist auch darauf hin, daß das Verhältnis von Kithara und Crwth keineswegs in einer direkten Nachkommenschaft zu suchen ist, sondern daß sie vielmehr in dem Verwandtschaftsgrad von zwei räumlich weit entfernten Vettern stehen dürften, die einen gemeinsamen Ahnen im alten Orient haben, auf den ja, wie schon erwähnt, der griechische Name zurückweist, wofür auch neuerdings gefundene Belege bildlicher Art (auf chaldäisch-

Digitized by Google

sumerischem Boden) sprechen. Immerhin soll nicht vergessen werden, daß ein Ansatz zur Zargenbildung selbst bei gewissen Formen des afrikanischen Rebâb wahrzunehmen ist. Die Rolle des Crwth in der Entwickelung der neueren Instrumentalmusik ist jedenfalls nicht zu unterschätzen und bleibt bedeutend genug. Erwähnenswert ist auch die merkwürdige Form seines Steges, der mit einem Fuße durch das Schalloch reicht und dadurch zugleich als *anima* (Stimmstock) dient; erwähnenswert auch deshalb, weil er in einem der scharfsinnigsten neueren Versuche, die alte Geigenform zu verbessern, bei den Instrumenten des Wiener Ingenieurs Dr. Thomastik wieder auftaucht, anscheinend als *generatio aequivoca* und unbeeinflußt von jenem historischen Beispiele (freilich in gewisser Beziehung durch Versuche des berühmten Physikers F. Savart vermittelt), als Beweis, wie uralte Formgedanken wieder gelegentlich an die Oberfläche gelangen können.

Der weitaus wichtigste nordische Streichinstrumententypus verkörpert sich aber eben in jener Fiedel die schon in einer Miniatur des 9. Jahrhunderts, im berühmten Utrechtpsalter bildlich dargestellt erscheint, und ebenfalls durch uralte Stammesverwandtschaft mit dem Orient zusammenhängt. Sie, nicht die vom südwestlichen *Rebec* herstammende Geige — obwohl die Namen schon im Mittelalter, wie heute noch *Violine* und *Geige*, durcheinandergehen — ist die eigentliche Vorfahrin der Violenfamilie, nicht die letztere, von der sie doch zuletzt an Stelle ihrer charakteristischen Wirbelplatte mit den »hinterständigen« Wirbeln den nach rückwärts geschwungenen Wirbelkasten mit »seitenständigen« Wirbeln übernimmt. Sie ist von Minnesängerzeiten an das vornehme Instrument, während Rebec-Geige den fahrenden Leuten gehört und, wie ihr letzter Ausläufer, die *Pochette*, zum Tanze aufspielt. Die ganze Entwickelung verläuft aber nicht geradlinig-schematisch, sondern in launenhaftem Zickzack und fortwährenden Durchkreuzungen, bis aus der wirren Flut von Orientalischem, Südlichem und Nordisch-Bodenständigem, aus Fiedel-, Geigen-, Lauten- und Zisterformen mit auftauchenden und wieder verschwindenden Bastarden sich der heutige, nunmehr schon länger als drei Jahrhunderte unveränderte Typus der Violine herausbildet. In dieser

Digitized by Google

Entwickelung verschwimmen alle Grenzen, auch die anscheinend so grundsätzliche Scheidung zwischen Zargenkasten und Lautenbauch hält nicht mehr stand, wie die neuesten Forschungen von K. Sachs dartun, der zuerst in dieses wirre Kapitel der Instrumentengeschichte tief hineingeleuchtet hat. Methodisch überaus wichtig ist seine jüngste Aufdeckung der vielbehandelten und mißhandelten Frage nach der Herkunft des Streichbogens als eines Scheinproblems; er faßt sie nunmehr nicht als eine chronologisch-technische, sondern als »völker-psychologische« Frage auf. Die klassisch-mittelländischen Völker Europas treten in die Geschichte mit dem Zupfen der Lauten-instrumente ein, die nordischen und östlichen mit dem Streichen, das ihrer seelischen Verfassung entspreche. Es sind das Folge-rungen, wie sie ganz ähnlich auch in der modernen Problemstellung der spätantik-frühmittelalterlichen Bildkunstgeschichte (seit A. Riegl) zutage treten; sie begegnen aber auch dem gleichen Bedenken, da sie auf den höchst schwankenden und wissenschaftlich kaum faßbaren Grund der »Rassentheorien« und sehr anfechtbarer »Völkerpsycho-logie« hinüberspielen.

Die gebende Rolle des Orients endet auch für die Streichinstru-mente nicht mit dem Mittelalter. Im 17. Jahrhundert erscheint ein neuer sehr einflußreicher Instrumentaltypus auf dem Plan, vertreten durch ein heute noch, freilich schattenhaft, lebendes Instrument, die *Viole d'amour*, ein Liebling des sentimentalen 18. Jahrhunderts. Sie zweigt ihrer Form nach von der *Viola bastarda* (Lyro-viola), einem wirklichen Bastard aus »Viola« und »Lira« ab, von der noch später als Tenorinstrument das kurzlebige, aber durch Haydn berühmt gewordene *Baryton* herkommt. Das Kennzeichnende für beide, Viole d'amour wie Baryton, liegt in der Verwendung mitklingender Aliquot-saiten. Wir können den Gang der Entwicklung in diesem Falle genau verfolgen. Das System ist alt, bodenständig und geradezu charakte-ristisch für Vorderindien; die indische *Sarangi*, die ursprünglich persisch sein soll, und die charakteristische Rebecform festhält, ist seine typische Vertreterin, der sich die arabische *Kemanǧêh rumi* (griechische, d. h. europäische Kemanǧêh) anreiht. Durch die Ost-indische Kompagnie wurde dieses System um 1600 in England be-

Digitized by Google

kannt, was bei dem lebhaften, auch sonst vielfach zu belegenden Anteil dieser Zeit an exotischen Gegenständen, besonders auch Musikinstrumenten, kein Wunder ist; tatsächlich tritt schon nach des alten Praetorius' Zeugnis die Viole d'amour von England aus ihren Zug durch die Welt an, der sie noch am Ende ihrer Laufbahn in Meyerbeers vielgestaltiges Orchester führte. Ihr Einfluß auf die nordische Volksmusik zeigt sich in den Resonanzsaiten, die die schon öfters erwähnte schwedische *Nyckelharpa* und die norwegische *Hardangerfiedel* (erst um 1670!) übernommen haben.

* * *

Genau die gleichen Erscheinungen, die wir hier verfolgen konnten, zeigen sich auch bei der Entwicklung der Blasinstrumente: vollständiges Abbrechen aller antiken Überlieferungen, stärkste Einfuhr vom Orient her, zuletzt endlich gelegentliches, doch merkbares Aufnehmen bodenständig volkstümlicher Typen, das an Bedeutung freilich hinter dem bisher behandelten zurücksteht.

Diese Einwirkung des Volkstümlichen erweist sich nun gleich an der großen Familie der Flöten. Der einst in der Kunstmusik, namentlich als Liebhaberinstrument eine höchst bedeutende Rolle spielende Typus der Schnabelflöte, heute in unserem Orchester gänzlich verdrängt und ausgestorben, aber noch in J. S. Bachs und Händels Kammermusik hervortretend, ist uns Neueren eigentlich nur mehr als Tonwerkzeug der Kinderwelt geläufig, in der so manches uralte Gerät seinen letzten Schlupfwinkel gefunden hat. Er ist so ziemlich über die ganze Welt verbreitet, natürlich auch im Orient. Aus diesem mag sie denn auch, wahrscheinlich auf den großen Einbruchswegen über Nordafrika—Spanien—Sizilien und über den slawischen Osten schon im frühen Mittelalter nach Europa gedrungen sein, wenn sie nicht auf uralt bodenständiger »Sprachgemeinschaft« ruht; denn als Volksinstrument ist sie fast allenthalben verbreitet.

Anders steht es dagegen mit unserer heutigen Orchesterflöte, der (nicht durch einen Kernspalt, sondern unmittelbar durch ein Mundloch anzublasenden) Querflöte, die dank ihrer Modulationsfähig-

Digitized by Google

keit und Tonstärke das alte Instrument vollständig in den Hintergrund gedrängt hat. Eine namentlich im näheren und ferneren Orient, aber auch auf der Balkanhalbinsel (der bulgarische *Kaval*) verbreitete Art stellt eine Weiterentwicklung der urtümlichsten Flötenart, der *Syrinx* (Pans- oder Papagenoflöte) dar und ist durch den schwer blasbaren arabischen *Nây* (mit Grifflöchern) vertreten, findet sich aber auch bis nach Ostasien hinein. In der abendländischen Musik hat er keine Bedeutung erlangt.

Anders die Querflöte. Im Orient anscheinend sehr alt und bis nach China und Japan hinein verbreitet, ist sie von jenem aus, wie heute sicher festgestellt ist, in den griechisch-römischen Kulturkreis eingedrungen, der sich aber ihr gegenüber wieder mit bemerkenswerter Sprödigkeit verhalten und sie nur an einzelnen untergeordneten Stellen geduldet hat. In den Ausgrabungen von Halikarnassos hat sich ein leidlich erhaltenes Exemplar gefunden mit einem eigentümlichen, an ganz moderne Einrichtungen des Böhmsystems erinnernden Mundstück mit Auflage; ein Satyrtorso aus den Funden von Ephesos in Wien zeigt u. a. die Art der Handhabung, die ganz unserem modernsten Flötenansatz entspricht. Doch ist das Instrument in der klassischen Antike außerordentlich selten und hat nur ein Winkeldasein geführt. Von neuem erscheint es erst wieder im byzantinischen Kulturkreis, wofür ein Beinkästchen in Florenz (10. Jahrhundert) abermals einen bildlichen Beleg liefert; von dorther scheint es auch wieder ins Abendland gekommen zu sein, wo es zuerst seit den Kreuzzügen im 12. Jahrhundert erscheint und schließlich seiner sanften Vorgängerin den Garaus macht. Unsere heutige Flöte ist also gleich der ihr geschichtlich so eng verbundenen Oboe eine echte Orientalin; das in ihr wie kaum in einer zweiten Art ausgeprägte »dionysische« Klangelement weist auch auf diese Urheimat zurück. Der Name, unter dem sie heute in Europa auftritt, stammt aus dem Volkslatein und ist im spanischen *flanta* noch unverändert erhalten; doch bezieht sich dieser (bis ins 18. Jahrhundert!) auf ihre ältere und vornehmere Schwester, die *Schnabelflöte*, während der alte Name der »*Querpfeife*«, obwohl gleichfalls vulgärlateinischen Ursprungs (*pipa*) auch in den romanischen Sprachen *(fifre, piffaro)*

Digitized by Google

noch die Färbung behalten hat, die ihm durch ihre Verbreiter, die *Landsknechte*, im deutschen Volksmund gegeben worden ist.

Noch eine Abart des echten Flötentypus ist zu erwähnen, weil sie, freilich an sehr untergeordneter Stelle, in ganz moderner Zeit auf unsere europäische Musikübung eingewirkt hat, und ein neuer Beweis des gelegentlich ganz überraschenden Hervortauchens uralt volkstümlicher Formen in unserem Kulturleben ist. Das ist die über die ganze Welt verbreitete »Gefäßflöte«, ehrwürdigsten Alters, schon in Babylon belegt. Die eigentliche chinesische »Okarina«, der *Hsüan*, ist ebenso ein Instrument höchsten Alters, aus einem gänseeiförmigen, schwarzen Tonkorpus mit drei oder vier Grifflöchern auf der einen und zwei weiteren auf der andern Seite, die ursprünglich die altchinesische, pentatonische Skala ergeben. Die Beschreibung erinnert eben auffallend an unsere moderne »Okarina«, deren Entstehungsweise uns genau bekannt ist, da sie, erst 1865 von Mezzetti und Donati in Budrio »erfunden«, und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein in Italien gebräuchliches Kinderspielzeug (in Form einer Gans oder Henne), ihren Siegeszug durch die niedere Dilettantenwelt ganz Europas angetreten hat. Ihr Zusammentreffen mit der Gestalt des uralten chinesischen Hsüan stellt uns abermals vor das Rätsel einer scheinbaren *generatio aequivoca*.

Schreiten wir von den Lippenpfeifen zu den Instrumenten mit (einfacher oder doppelter) Zunge fort, so ergibt sich wieder, daß auch auf diesem Gebiete von der klassischen Überlieferung nichts übrig geblieben ist. Denn das zweite nationale Hauptinstrument der Griechen, der Aulos, ist vollkommen ausgestorben und hat keine Nachkommenschaft hinterlassen; namentlich seit neueren Funden und Forschungen kennen wir seine Bauart (Doppelzunge, zylindrische Bohrung, ein sehr entwickelter Mechanismus) hinreichend, um zu wissen, daß es sich bei ihm keineswegs um eine »Flöte« handelt, wie mit einem ärgerlich irreführenden Ausdruck noch immer gerne in der archäologischen Literatur gesagt wird, sondern um eine tief und männlich klingende Schalmei, deren Verwendung in der Schlachtmusik ebenso verständlich ist, als die verwandter Instrumente bei anderen Völkern, des schottischen Hochländer-Dudelsacks ganz zu

Digitized by Google

geschweigen. Die zahlreichen, später gänzlich ausgestorbenen Arten der Instrumentenfamilie mit überwiegend zylindrischer Bohrung und doppeltem Rohrblatt, die das Abendland bis ins 17. Jahrhundert in Brauch gehabt hat, die Krummhörner, Bassanelli, Sordunen u. s. w. hängen mit dem Aulos, dessen bezeichnende Merkmale (zylindrische Röhre mit Doppelrohrblatt) sie an sich tragen, dennoch in keiner Weise zusammen, sondern gehen auf bodenständige Volksinstrumente zurück, bei denen irgendwie, auf uns nicht mehr erkennbaren Wegen, eine Einfuhr aus dem Orient her, nach Gleichartigkeit sonstiger Fälle möglich ist. Denn der Grundtypus, gegeben in dem ägyptisch-arabischen *E'râqyeh*, dessen Name auf Babylonien zu weisen und in dem, wenn nicht ein Ahne, so doch ein naher Vetter des griechisch-römischen Aulos vorzuliegen scheint, ist bis in den fernsten Osten verbreitet, und der kleine japanische *Hičiriki* ist nur der äußerste Ausläufer, der mit seiner merkwürdigen verkehrt-konischen Bohrung an die deutschen »*Schryari*« des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert.

Gleich der Querflöte führt auch das zweite wichtige Gesangsinstrument der »vorklassischen« Periode, die Oboe, ihren Stammbaum auf den Orient zurück. Ihr Vorfahr ist der arabische *Zamr*, respektive die *Zurnâ*, ein Wort, das im Neugriechischen heute noch geradezu für die moderne Oboe gebraucht wird. Die südslawische Zurna hält noch vollkommen die Bauart des arabisch-persischen Urtypus fest; den Übergang von ihrem starken Konus zu dem schlanken Bau unserer Oboe stellt die italienische Hirtenschalmei der Pifferari, speziell die sog. Abruzzenoboe dar; sie mag auch eine Haltestelle des Wegs bezeichnen, auf dem das Instrument ins Abendland eingewandert ist, über Sizilien.

Das letzte Instrument dieser Art, gekennzeichnet durch seine zylindrische Bohrung und das einfache Rohrblatt, das erst spät in unser Orchester kam, dort aber durch die Fülle seiner Ausdrucksmöglichkeiten die ältere Oboe stark beiseite schob, die Klarinette, ist in ihrer heutigen Form bekanntlich eine deutsche Erfindung vom Ende des 17. Jahrhunderts. Sie ist aus einem einfachen Volksinstrument entwickelt, dem »*chalumeau*« und geht auf ein noch urtümlicheres Instrument, die Weidenpfeife, zurück, deren Erinnerung noch

Digitized by Google

in einem Orgelregister, dem »*Salizional*« lebendig ist. Dieses ganz kunstlose Tonwerkzeug, in England noch als Strohflöte (*strawflute*) der Kinder bekannt, wird mit seiner einfachen, unmittelbar aus dem Rohr geschnittenen Zunge schon von dem alten Mersenne (in seiner Harmonie universelle von 1636) genau beschrieben und abgebildet und kehrt auch (als chalumeau) in dem reichhaltigen Bilderatlas zur großen französischen Enzyklopädie (Recueil de planches, Instrumens de musique, Paris 1769) wieder. Genau dieselbe Bauart hat der arabische Arghûl, der daher wohl als Stammvater angesehen ist, um so mehr, da er in altägyptische Zeit zurückzureichen scheint. Nur ist er eine Doppelschalmei, mit dem von der Sackpfeife her wohlbekannten Bordunrohr; die uralte, wohl noch in phönizisch-karthagische Zeit zurückreichende *Launedda* Sardiniens — eines echten Brückenlandes von Afrika nach Europa — gehört in dieselbe Reihe und bezeichnet den (oder einen) Weg der Einfuhr. Mit dem antiken Doppelaulos (*tibiae impares*) ist sie natürlich, trotz äußerer Ähnlichkeit, nicht zusammenzubringen, da dessen konische Gestalt und doppeltes Rohrblatt einem ganz andern Typus angehören.

Dagegen gehört die merkwürdige u. a. in Hinterindien zu belegende Doppelklarinette mit Windkammer aus einer Fruchtschale in diese Reihe; merkwürdig auch dadurch, daß sie in einer ganz ähnlichen Form auch in Europa, und zwar in weit auseinander liegenden Gebieten im Süden (Griechischer Archipel) und im äußersten Nordwesten (Wales) vorkommt. Im letzten Falle handelt es sich um den *Pibgorn*, von dem ein bekannter altenglischer Tanz, der Hornpipe, seinen Namen herleitet.

* * *

Die sogenannten Blechinstrumente mit Kesselmundstück spielen in der antiken Kunstmusik überhaupt keine Rolle; trotz ihrer verschiedenartigen Namen und Formen, *Salpinx, Karnyx, Lituus, Tuba* u. s. w. sind sie lediglich einfache Signalinstrumente und überschreiten diesen Umkreis nicht. Ihr Kerntypus ist das Horn, dessen Name so uralt ist wie die Sache selbst; denn das allenthalben verbreitete Rufhorn, ein typisches Jäger- und Hirteninstrument, erscheint fast überall aus dem natürlichen Material, dem Tierhorn, geformt und

Digitized by Google

abgeleitet, in tropischen Ländern wohl auch aus den Stoßzähnen der Elefanten; die daher sog. »*Olifante*« sind während des ganzen frühen Mittelalters begehrte Einfuhrstücke aus griechischem und sarazenischem Osten. Die in Windungen zusammengelegte Form der »Jägertrompete«, der Urahn unseres heutigen wichtigen Orchesterinstruments, ist in gewisser Beziehung schon in den technisch merkwürdigen, kunstreichen »*Luren*« der nordischen Bronzezeit angedeutet; doch führt von hier keine Brücke zu der historischen Entwicklung, die erst seit dem Ende des Mittelalters einzusetzen scheint.

Anders steht es mit dem Schwesterinstrument, der zu so hohen Ehren gelangten Trompete, die in Bachs Zeiten noch neben Flöte und Oboe als Koloratursängerin auftritt. Bei ihr ist vielmehr eine unmittelbare Einfuhr aus dem islamischen Orient anzunehmen. Denn ihre eigentliche Stammutter ist so gut wie sicher die seit dem 11. Jahrhundert im Abendland, zunächst im Süden, zu belegende sarazenische Trompete gerade gestreckter Form, zylindrischer Bohrung, mit weit ausladendem Schalltrichter, die ihre französische Bezeichnung *buisine* wohl vom lateinischen *buccina* herleitet, aber mit dem römischen Militärsignalhorn dieses Namens nicht das mindeste zu tun hat, sich vielmehr gerade in der Form von ihm am stärksten unterscheidet; ein neuer bezeichnender Beleg für den schon einmal berührten »literarischen« Einfluß der Antike, der auf anderen Gebieten der Musik ebenso bemerkbar ist. Der altspanische aus dem Arabischen entlehnte Name der (geraden) Trompete *añafil* (aus *nafir*) weist auch auf diesen Weg, obwohl natürlich die allgemeine starke Durchsetzung des Spanischen mit maurischen Sprach- und Kulturelementen sattsam bekannt ist. Wie reich im besonderen der fernste Osten an Trompetenformen ist, geheiligt durch uralten Brauch, ist eine verbürgte Tatsache: es finden sich hier Typen, die sicher von ehrwürdigstem Alter, an Formen des abendländischen Mittelalters erinnern, so die S-förmige, weiter die einwindige Trompete mit den charakteristischen Knäufen, die schon im 15. Jahrhundert auf den Reliefs Luca della Robbias an der Florentiner Sängerkanzel vorkommt. Ein Abkömmling der Busine ist sowohl dem Namen als der Form nach ferner unsere Posaune (mittelhochdeutsch *busaun*),

Digitized by Google

deren ebenso einfach als sinnreich erdachtes Zugsystem (von dem ihr Name *Sacabuche, Saquebute,* englisch *Sackbut* in den romanischen Sprachen sich herschreibt, von spanischem *sacar,* ausziehen und *buche* Eingeweide, während italienisch *trombone* eine Augmentationsform von *tromba* darstellt) sich als derart zweckentsprechend erwiesen hat, daß es vom 15. Jahrhundert an, wo es zuerst nachweisbar ist, sich unverändert bis auf unsere Zeit erhalten hat. Eine äußerlich verwandt scheinende Form, die teleskopartig einzuschiebende *Lapa* Chinas, dient jedoch ganz anderen Zwecken und hat nichts damit zu tun.

Noch ist eine, heute wohl schon als ausgestorben zu bezeichnende Klasse von Instrumenten zu erwähnen, die eigentlich eine Bastardform aus den Schalmeien (was Material und Griffsystem anlangt), und den Instrumenten mit Kesselmundstück (was ihre Anblaseart betrifft) darstellt, die auf bildlichen Darstellungen bis in das sassanidische Persien zurückzuverfolgenden Zinken (*Cornetti*). Sie haben, auf dem uns schon bekannten antiquarischen Wege, den gelehrten Namen *lituus* erhalten (noch bei Bach), hängen aber mit diesem antiken Militärinstrument keineswegs zusammen, sind auch dem klassischen Altertum durchaus fremd und sind vielleicht über Osteuropa eingewandert, wo dergleichen »Grifflochhörner« in der Volksmusik (*Sarw,* Estland, Finnland) noch nachweisbar sind. Auch ist es bemerkenswert, daß der Padre Bonanni in seiner reichhaltigen Instrumentenkunde (Gabinetto armonico, 1722) einen türkischen Zinken beschreibt und abbildet, der aber seiner Angabe nach schon zu seiner Zeit außer Gebrauch war.

Wie schon erwähnt, dauert der Einfluß des Orients, so erheblich im Mittelalter, bis auf die neueste Zeit fort. Einer der merkwürdigsten Fälle ist die Entstehung unseres Harmoniums und verwandter Instrumente aus einem Formgedanken, der in Ostasien seit alten Tagen heimisch ist, im näheren Orient jedoch, wie in Europa vor Ende des 18. Jahrhunderts vollständig unbekannt war. Es ist das die freischwingende »durchschlagende« Zunge, die durch Druck- oder Saugluft in Schwingung gebracht werden kann und das Kennzeichen der uralten chinesischen »Mundorgel«, des *Śeng,* ist. Dieser

Digitized by Google

ist schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Europa bekannt gewesen. Mersenne bildet ihn 1636 in seiner Harmonie universelle als »indianisches Instrument« ab; freilich nur nach einer Zeichnung, die ihm der berühmte florentinische Theoretiker G. B. Doni (1621 in Diensten des Kardinallegaten Corsini in Paris und dort mit Mersenne bekannt geworden) nach einem Original im Raritätenkabinett eines Sieur Claude Ménébrie übermittelt hatte. Auch Bonanni bringt in seinem Gabinetto armonico (1722) eine Abbildung. Von neuem wurde er wieder um 1770, diesmal zunächst über Rußland bekannt und in einem bald wieder verschwundenen Instrument vom Beginn des 19. Jahrhunderts, Reichsteins »Neutschiang« nachgeahmt. Schon in den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts durch Abt Vogler auf die Orgel angewendet, gab das System den Anstoß zur Erfindung des Harmoniums, das zuerst um 1810 von einem Franzosen, Grenié, in die Welt gesetzt wurde, während zwei verwandte, zu weitverbreiteten Dilettanteninstrumenten niedrigen Genres gewordene Typen, die Mund- und Ziehharmonika, um 1822 von Buschmann in Berlin erfunden wurden. Die erste hat die uralte, weitverbreitete »Maultrommel«, wohl gleichfalls eine Orientalin, heute schon fast vollständig verdrängt; die zweite hat ihren Weltweg namentlich in ihrer von Demian (um 1829) verbesserten Form von Wien aus angetreten.

* * *

Daß die Schlaginstrumente ihren Weg zu uns gleichfalls aus dem Morgenland gefunden haben, liegt bei der ungeheueren Bedeutung, die diese orgiastisch-rhythmisch befeuernden Werkzeuge dort haben, von vornherein nahe. In der Tat ist auch das (nach Berlioz' Ausdruck) musikalisch wertvollste dieser Schlaginstrumente, unsere Orchesterpauke, von dort her, wenn auch erst ziemlich spät ins Abendland und noch erheblich später in unsere Theater- und Konzertsäle gedrungen. Die kleine becherförmige Handpauke, im Orient überall verbreitet, ist im späten Mittelalter zunächst nach Spanien und von da in den übrigen Westen gekommen; ihr Name in den westlichen Sprachen (spanisch *nácara*, französisch *naquaire*,

Digitized by Google

englisch *naker* vom arabischen *naqquâra*) bezeichnet deutlich den Weg, den sie genommen hat; sie verschwand übrigens gegen Ende des Mittelalters und hat sich nur in der provenzalischen Volksmusik bis an die Schwelle der neuesten Zeit gehalten. Die großen, paarweise gebrauchten Kesselpauken aber, die unmittelbaren Ahnen unseres Orchesterinstruments, gelangten zuerst als militärischer Behelf der Reiterei durch die Türken ins Abendland, schon im wesentlichen in der später immer festgehaltenen Form; sie scheinen dem Westen von Ungarn aus vermittelt worden zu sein, wenigstens ist 1457 anläßlich einer ungarischen Gesandtschaft in Lothringen von ihnen zuerst die Rede. Ein älterer italienischer Name (*taballo*) trägt noch seine Herkunft als Lehnwort aus dem Arabischen (*tabbâl*) deutlich zur Schau. Ihre kriegerische Abkunft verrät sich auch darin, daß sie (in der deutschen, englischen und anderer Kavalleriemusik z. B. noch wohl erhalten, aus der österreichischen Feldmusik vor nicht sehr langer Zeit verschwunden) wie im ganzen Morgenland als stete Begleiterinnen eines andern fürstenmäßigen »ritterlichen« Feldinstruments, der Trompete, erscheinen. Auch die Trommel, die charakteristische Gefährtin des Pfeiferkorps in der preußischen Infanteriemusik, ist sicher eine Orientalin; die große Trommel bürgerte sich mit der türkischen Feldmusik der Janitscharen, die auch für unsere Kunstmusik so große Bedeutung gewonnen hat, samt anderen charakteristischen Tonwerkzeugen (wie dem gleichfalls noch in der preußischen Armee geführten Halbmond-Schellenbaum) seit dem 18. Jahrhundert bei uns ein, obwohl sie, wie bildliche Darstellungen beweisen, schon dem 15. Jahrhundert als volkskundliche Merkwürdigkeit bekannt war; und aus derselben Quelle stammen die uralten Becken, keineswegs aber von den »Cymbeln« der Antike, die erst der Klassizismus wieder ins Leben ruft. Tatsächlich besteht noch heute eine blühende und fast wettbewerblose Beckenindustrie der geübten Messingschmiede der Türkei und Chinas, die unseren Orchesterbedarf deckt, wobei allerdings die seltsame und höchst bezeichnende Tatsache zu verzeichnen ist, daß bis zum Kriege ein großer Teil dieser *»piatti«* im toskanischen Pistoia hergestellt wurde und erst auf dem trügerischen Umweg über die Türkei zu uns gelangte.

Digitized by Google

Ihr Eintritt ins Orchester datiert schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts; in Glucks Iphigenie in Tauris 1778 werden sie zur Charakteristik des Barbarentums verwendet. Die letzte in ganz moderne Zeit herabreichende Einfuhr wird, bezeichnend genug, durch das hinterindisch-javanische Gong (Tamtam) dargestellt, das die Europäer zuerst wohl in Indien kennen gelernt und auch in ihren Haushalt eingeführt haben. Im modernen Orchester, in dem sein unheimlicher, echt orientalisch-phantastischer Klang eine so bedeutende Rolle spielt, in steigendem Maße namentlich in jüngster Zeit, erscheint es namentlich seit den Tagen Spontinis und Meyerbeers, dessen raffinierte Instrumentationstechnik begierig darnach griff. Es ist wieder sehr bezeichnend, daß auch dieses Instrument bis heute keinen europäischen Nebenbuhler gefunden hat; alle unsere Orchester, die etwas auf sich halten, benützen echte, teuer bezahlte »Tamtams« östlicher Herkunft, die sich allerdings den mit der ganzen, jahrtausendalten und unerreichten Bronzetechnik des Morgenlandes hergestellten Riesengongs Javas nicht vergleichen lassen.

Digitized by Google

II. ENTWICKLUNG DER TONWERKZEUGE DES ABENDLANDES SEIT DER RENAISSANCE

Während (im Gegensatz zu der Theorie) die instrumentale Praxis der klassischen griechisch-römischen Antike versunken ist und nur vereinzelt und gelegentlich nachgewirkt hat — denn auch ihre legitimste Erbin, Ostrom, ist in stärkstem Maße von morgenländischem Einfluß übermannt worden — ist das abendländische Mittelalter, in dem sich die Anfänge unserer modernen harmonischen, von aller antiken und morgenländischen weit sich entfernenden Musik herausbilden, eben eine Zeit der Vorbereitung und des Aufnehmens der buntesten und verschiedenartigsten neuen Tonwerkzeuge; von Süden und Osten erfolgt die Einfuhr aller jener Vorfahren unseres modernen Instrumentenwesens, die, wie wir gesehen, fast durchaus Orientalen sind; daneben mag gelegentlich der Einfluß bodenständigen nordischen Volkstums sich geltend machen. Was aber das Abendland aus diesen zum großen Teil recht urtümlichen und unvollkommenen Typen gemacht hat, die in ihrer Ursprungsheimat bis zum heutigen Tage in konservativer Passivität verharren, das ist seine eigenste Tat. Diese Ausbildung und Anpassung an die Zwecke modernen Tonausdrucks wird besonders seit den Tagen merkbar, als sich mit der *ars nova* der italienischen Frührenaissance eine eigentliche Instrumentalmusik entwickelt; mit dem 16. Jahrhundert beginnt auch erst die Masse der uns erhaltenen alten Tonwerkzeuge, die in diesem, so vor allem die Königin unserer Instrumente, die Violine, zum Teil schon in höchster kunstmäßiger Vollendung erscheinen und bereits den Anteil der Sammler erwecken.

Die allfälligsten Erscheinungen in dem Instrumentalkörper dieser Zeit, vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts, sind für uns folgende: Einmal die Bildung ganzer Instrumentenfamilien desselben Typus (sogar bei anscheinend so wenig dafür geeigneten Tonwerkzeugen wie dem *Rackett* oder der gascognischen Trommelflöte, dem *Galoubet*), in dem regelmäßig nicht nur die vier Gattungen der menschlichen Stimmlage, Diskant, Alt, Tenor und Baß, sondern auch noch die darüber hinausreichenden höchsten und tiefsten Stimmen des

Digitized by Google

»Exilent« (Sopranino) und »Großbaß« (Kontrabaß) vertreten sind. Ein besonders anschauliches Beispiel gewährt das (z. B. in der Wiener Sammlung in seltener Vollständigkeit vorhandene) Stimmwerk der Blockflöten, deren vollständigen Chor der Altvater der Instrumentenkunde Praetorius auf 21 Stück angibt (2 Exilent, 4 Diskant, 4 Alt, 4 Tenor, 4 Bassett, 2 Baß, 1 Großbaß); die Wirkung eines solchen Pfeifenchors muß von einer uns kaum vorstellbaren ätherischen Feierlichkeit gewesen sein. Dieser Anschluß an die Vokalmusik und ihr natürliches Stimmenquartett ist sehr bezeichnend; er gilt ebenso auch für alle Saiteninstrumente und hat sich durch das Orchester unserer Wiener Klassiker hindurch (das bei den übrigen Stimmen diese Überlieferung durchbrochen hat) in dem Geigenquintett als Kern und Grundlage des Orchesters bis auf unsere, in gewisser Hinsicht wieder zu rückläufigen Bestrebungen hinneigende Zeit erhalten. Der natürlich und geschichtlich gegebene Anschluß der Instrumental- an die Vokalmusik, aus der jene entsprungen ist, tritt hier klar hervor; die Herkunft der meisten instrumentalen Vortragsmanieren dynamischer wie melodischer Art aus der hochentwickelten Technik des altitalienischen *Bel canto* liegt ja heute noch zutage; namentlich die in Italien ausgebildete Geigenvirtuosität hat hier angeknüpft.

Dies führt zu weiteren Folgerungen. Vokal- und Instrumentalpartien sind ursprünglich gar nicht getrennt; die ältesten Unterlagen der letzteren sind einfach von den ersteren herübergenommen und werden auch später noch unterschiedslos gebraucht. Die Instrumente gehen nach ihren besonderen Stimmlagen mit den Gesangsstimmen, ein Brauch, der besonders im kirchlichen Posaunenchor noch lange aufrecht geblieben ist; sie sind als Singstimmen und diesen beigeordnet gebraucht, wie häufig noch selbst in den Kantaten Bachs. Sehr lehrreich sind in dieser Beziehung die Instrumentationstabellen bei Praetorius, in denen lediglich Rücksicht auf Lage und Umfang, nicht aber den individuellen Klangcharakter genommen ist. Ein Rest dieser Überlieferung lebt noch in der Unterstützung der Chorstimmen durch ein einzelnes Baßinstrument, den Serpent oder das Fagott, das daher auch seinen alten Namen »Choristfagott« führt.

Digitized by Google

Das letztere übt diese Rolle heute noch in den spanischen Kirchen aus, in denen ich es selbst noch vor nicht langer Zeit also verwendet gehört habe. Ferner ist bis in die Bach- und Händel-Zeit hinein, die ja überhaupt den Abschluß dieser großen Periode bildet, eine solche aus diesen vollständig vorhandenen Instrumentenfamilien sich ergebende chorische Besetzung vor allem der Bläser, aber auch des Saitenchors, wie z. B. der Lauten und Theorben — später und heute abermals nur mehr im Streicherquintett des Orchesters erhalten — ein auffällig trennendes Merkmal. Nicht mit Unrecht hat man das Orchester Bachs mit einer ungeheuren Orgel verglichen, deren einzelne Manuale nach Bedarf gekoppelt oder abgestoßen werden, so daß aus Bachs (und ebenso noch seiner Söhne) Orchesterbehandlung ein Rückschluß auf ihre Registrierkunst der Orgel selbst möglich ist. Daraus ergibt sich aber noch ein weiteres: die besondere Klangfarbe, mithin die Individualität des Einzelinstruments, ist seiner allgemein musikalischen Bedeutung als Stimme der Polyphonie noch durchaus untergeordnet. So schön und charakteristisch die Behandlung einzelner Instrumente, wie z. B. der in pastoralen Stimmungen von J. S. Bach gerne und oft verwendeten *Oboe d'amore* auch sein mag, dieses besondere Charakteristikum tritt hinter der melodischen Führung der Stimme doch durchaus in zweite Linie, und die Fälle sind gar nicht selten, wo ausdrücklich ein Instrument gleichwertig durch ein anderes, etwa die Flöte durch die Geige ersetzt werden kann. Stellen sich — wie etwa in den Brandenburger Konzerten — einzelne Soloinstrumente, als Geige, Flöte, Oboe, hohe Clarintrompete miteinander zum Wettbewerb, so liegt der Nachdruck nicht sowohl auf der verschiedenen Klangfarbe, als auf der Figuration und dem allgemeinen melodisch-harmonischen Gehalt. Treten endlich wiederum bei Bach bestimmte eigenartige Instrumente, wie die Quartgeige (*Violino piccolo*), das *Violoncello piccolo*, die von ihm selbst erdachte *Viola pomposa* solistisch hervor, so ist abermals in erster Linie nicht ihr eigentümlicher Klangcharakter, sondern die Rücksicht auf das der Technik damals Erreichbare für ihre Bauart und Verwendung maßgebend; ein Gesichtspunkt, der bis in unsere Zeit hinein noch den Gebrauch von Stimmtypen einzelner Instrumente (z. B. der

Digitized by Google

Oktav-Quart-Quint-Fagotte) durch die Orchestermusiker (nicht, was bezeichnend ist, durch die Komponisten, die dergleichen selten oder niemals vorgeschrieben haben) bestimmt hat. Namentlich bei Händel treten allerdings schon die ersten Spuren individueller Charakteristik der Instrumente auf. Im ganzen bleibt aber doch das für diese ganze Periode eigentlich Bestimmende das Vorwiegen der melodischen Linie, des harmonischen Aufbaus, mit anderen Worten des zeichnerisch-plastischen Grundwesens vor dem Grundwesen der Farbe und ihrer Werte. Mit Absicht bedienen wir uns hier des Vergleichs mit der bildenden Schwesterkunst — schon durch moderne Ausdrücke wie Klangfarbe und Farbenton wird dergleichen nahegelegt — deren Entwicklung hier Parallelen genug bietet. Denn *Disegno* und *Rilievo* der Toskana gegenüber dem *Colorito* der Venezianer und Lombarden sind alte bewußt empfundene Gegensätzlichkeiten, die die Musik in ihrer eigenartigen Retardierung wiederholt.

Es ist also für den Modernen keineswegs leicht, sich in den Klangcharakter des älteren vorklassischen Orchesters zurückzuversetzen. Am ehesten gewinnen wir — trotz aller neuzeitlichen Veränderungen und Verfeinerungen — durch unsere Kirchenorgeln, namentlich solche älterer Bauart, ein Bild davon. Hier haben wir noch das Nebeneinander des *Concertino* und des *Concerto grosso*, der Solo-, der Ripieno- und Tuttiregister, das ruckweise Mächtigwerden des Klanges, statt der von den »Mannheimern« gepflegten Orchesterdynamik, die wieder auf die Gesangstechnik zurückweist und den Zeitgenossen so gewaltigen Eindruck machte. Hier haben wir ferner noch, in alten Werken namentlich, alle jene zum Teil verschwundenen und ausgestorbenen seltsamen Instrumentalstimmen erhalten (z. B. *Gambe*, *Krummhorn*, *Kornett*, *Dolzian* u. s. w.), freilich, was wieder sehr charakteristisch ist, nicht sowohl in naturalistischer Nachahmung, die dem, wie ein gotischer Bau großartig anonymen Tonapparat nicht läge (wohl aber den spielerischen Neigungen späterer Zeiten), als darin, daß, wie bei J. S. Bach die besondere Klangfarbe sich nur als Annäherungswert, als etwa der Gesamtheit durchaus Untergeordnetes darstellt. Der oft und nicht immer glücklich verwendete Vergleich mit der *Gotik* trifft hier tatsächlich zu, wobei wieder das (u. a.

Digitized by Google

von Nietzsche nachdrücklichst hervorgehobene) Zurückbleiben der musikalischen Entwicklung hinter der bildnerisch-architektonischen hervortritt: die Bildung des Individuums durch den Gesamtwillen, bei aller Selbständigkeit der Einzelgestaltung in der Polyphonie.

Endlich vermag auch die Orgel sowohl in den sanft intonierten Labialstimmen als in bestimmten Registern ihrer Zungenpfeifen (Schnarrwerk) noch annähernd die Wirkung gewisser heute gänzlich ausgestorbener Instrumentalchöre zu vermitteln, die in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in auffälligem Kontrast einander gegenübertreten. Auf der einen Seite ein Streben nach möglichst zart, hauchartig ertönendem Klangwesen, dem ein Lieblingsinstrument jener Tage, die *Flûte douce* ihren Namen ebenso verdankt wie der Stammvater unseres Fagotts, der *Dolcian*, dem aber auch gewisse sordinierte Arten der Doppelrohrinstrumente (*Liebesfuß* der Oboen etc., aber auch das Rackett, »an Resonanz gar stille, wie wenn man durch einen Kamm bläst«, wie der alte Praetorius sagt, ferner die »*gedackten*« Fagotte u. dgl.) angehören, sowie alle durch den »*Liebes*«namen bezeichneten ätherischen Wirksamkeiten, zum Teil durch die Verwendung mittönender Aliquotsaiten hervorgebracht (Typus die *Viole d'amour*, dann aber auch »*Flûte d'amour*« und ähnliche). Hierher zählt denn auch der schwache und zarte, durch Bau und Technik bedingte Klang der Zupfinstrumente, der Violen und Gamben, der älteren Klavierformen (Klavichord und Spinett), selbst der hohen Zinken und der in Höhen, die uns heute unbegreiflich erscheinen, sich ergehenden *Klarintrompeten*, deren Name und Klang in unserer »Klarinette« fortlebt. Nichts ist bezeichnender dafür, als daß die Querflöte mit ihrer unvergleichlich größeren Tonfülle zunächst hinter der *Flûte douce* zurücktreten mußte und als »*Schweizerpfeiff*«, wie heute noch die Trommelflöte der preußischen Armee, ein kriegerisches Dasein in den Rotten der Landsknechte führte, wenn sie gelegentlich auch schon — so z. B. auf den Bildern des sog. Meisters der Halbfiguren im 16. Jahrhundert — sogar als Dameninstrument erscheint. Tatsächlich ist sie auch trotz ihres späteren Namens *Flûte allemande*, in dem die Erinnerung an ihren einstigen Ursprung nachklingt, gleich der Oboe (*Hautbois*) von der Heimat jenes Meisters, von Frankreich

Digitized by Google

aus, konzertfähig gemacht worden. Ebenso charakteristisch ist es ferner, wie der männlich kräftige, entschiedenere Klang der Violinfamilie dem markloseren, weiblicheren der Violen gegenüber vorerst als brutal empfunden wurde und daher in der Schätzung zurücktrat. Mersenne bekundet dies unzweideutig in seiner Harmonie universelle von 1636, wo er von den Violinen sagt: »on peut les appeller imitateurs de la viole... mais ils ne l'esgallent pas, car le violon a trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de le monter de trop grosses chordes«. Auch die Äußerung des aus dem Kreise Goethes bekannten Berliner Kapellmeisters J. F. Reichardt († 1814) in seiner Selbstbiographie über die Laute gehört hierher: »Wer sich die ganz einzige Feinheit und Lieblichkeit dieses köstlichen Instruments in die Erinnerung zurückzurufen vermag, kann nicht genug bedauern, daß es mit seinem ganzen zarten Geschwistergefolge durch die neuere rauschende Musik, in der man oft mit so wenig Mühe so großen Lärm macht, verdrängt worden ist.« (Reichardts Vater war einer der letzten Lautenspieler.) Die Vorliebe des 18. Jahrhunderts für die flötenartig intonierten Stainer- und Amatigeigen erklärt sich daraus; erst seine zweite Hälfte legt, wie wir später sehen werden, Bresche in diese Überlieferung.

Auf der andern Seite haben wir das seltsamste Schnarrwerk, das uns die mannigfachen »*Regale*« jener Zeit noch zu Gehör bringen, in mancher Beziehung dem eigentümlich scharfen Ton des alten Cembalo verwandt (und in den *Fagottzügen* der älteren Klaviere nachgeahmt), vertreten durch die einer Schattierung kaum fähigen, weil nicht unmittelbar von den Lippen regierten Arten der Rohrinstrumente, als Krummhörner u. dgl., dann die Pommerfamilie mit ihrem starken Konus, deren Namen (*Bombarda*) allein schon genügend über ihr Wesen aussagt, da er eben so für die artilleristischen Erzeugnisse der alten Stückgießer verwendet wird, endlich die unserem Ohr ebenfalls gänzlich entfremdeten Tonwirkungen der Zinkenfamilie.

Das Hauptinstrument häuslicher Kunstpflege wie der Konzertmusik ist im 16. Jahrhundert und noch bis tief ins 17., ja 18. Jahrhundert hinein die Laute mit ihren Anverwandten; welche Rolle sie spielte, darüber geben uns die Bilder der musikfreudigen Niederlande

Digitized by Google

die beste Auskunft. Bekanntlich heißt noch im heutigen Französisch der Instrumentenbauer schlechtweg *luthier*. Wie sie in ihrem Namen sowohl als in ihrer äußeren Gestalt ihre orientalische Abkunft niemals verleugnet hat, wissen wir bereits; aber ihre moderne Form, die selbst auf ihre Ursprungsheimat zurückgewirkt hat, mit größerem, resonanzreicherem Schallkörper, steigender Saitenzahl und *Bünden*, hat doch erst der italienisch-deutsche Instrumentenbau zu Beginn des 16. Jahrhunderts festgestellt. Damals verschwindet auch ihre ursprüngliche Spielweise mit dem Plektrum, die auf älteren bildlichen Darstellungen noch erkennbar ist, und macht dem »Schlagen« und einer höchst ausgebildeten, in der »*Tabulatur*« festgelegten Virtuosität Platz. Nur täte man dem edlen und von der älteren Zeit so hoch eingeschätzten Instrument bitteres Unrecht, wollte man seinem Klang unserem jetzt so sehr in Mode gekommenen Bastard oder gar der viel ärmlicheren Gitarre, von der dieser herstammt, vergleichen; mit ihrer doppelchörigen Besaitung (zum Teil in Oktaven), ihrer viel größeren Saitenzahl war sie ein tonreiches, freilich auch sehr empfindliches Instrument, das erhebliche Ausbildung voraussetzte (vgl. die oben mitgeteilte Äußerung Reichardts). Freilich wird man sich der humoristischen Äußerung des alten Mattheson erinnern, der da meint, ein Lautenist, der es auf achzig Jahre gebracht, hätte gewiß mit dem Stimmen sechzig davon verloren. Er klagt übrigens schon, was wir heute schaudernd miterleben müssen, daß unter hundert Liebhabern keine zwei seien, die rein zu stimmen imstande wären, trotz aller »Bünde« und sonstiger mechanischer Eselsbrücken. Auch vom alten Rat Goethe berichtet ja der Sohn, daß er noch die Laute gespielt, mit ihrem Stimmen aber mehr Zeit verbracht habe als mit dem Spielen. Jedenfalls erhielt sich die Schätzung der Laute bis tief ins 18. Jahrhundert; noch J. S. Bach hat eine Anzahl (noch unveröffentlichter) Partiten für Laute allein hinterlassen. Der Laute (in der üblichen Stimmung Altlaute oder *Choristlaute* genannt, mit der charakteristischen nur in der Mitte durch eine Terz unterbrochenen Quartenfolge g—c—f—a—d'—g') reiht sich die mächtige Theorbe mit ihrem am Doppelhals freilaufenden Baßsaitenchor (diatonisch F—F) an, nach ihrem vornehmsten Ursprungsort auch *paduanische* Theorbe im Gegensatz zur *römischen*,

Digitized by Google

dem sog. Chitarrone genannt, der mit seinem überlangen Halse so häufig auf den Bildern des Seicento, namentlich der Caravaggioschule, erscheint. Beide sind bis ins 18. Jahrhundert die berufenen Vertreterinnen des Generalbaßspiels. Viel geringer geschätzt war im allgemeinen die Cister, ursprünglich nichts als die alte »Fiedel«, deren Metallsaiten in älterer Art mit einem Plektrum angeschlagen wurden, wichtig als Zargeninstrument, und in sehr abweichenden Stimmungen; daß man auf ihre Ausstattung als Dilettanteninstrument vornehmer Kreise mitunter außergewöhnliche Sorgfalt verwendete, zeigt die herrliche Cister Erzherzog Ferdinands von Tirol, von Girolamo de Virchis (aus Brescia) in der Wiener Sammlung.

Die Gitarre endlich, die bereits im spanischen Mittelalter unter dem bemerkenswerten Namen *Guitarra latina* auftaucht und die gleich der Cister den Namen des antiken Zargeninstruments, der Κιθάρα, in bemerkenswerter Weise aufnimmt, ohne daß man bisher das über ihrer Geschichte lagernde Dunkel aufhellen konnte, ist bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts vorwiegend auf das südliche und westliche Europa beschränkt geblieben; eine seltsame Abart von ihr, die sich der Lautenform nähert (stark gewölbter Boden, aber Drahtsaiten mit Plektrum), ist die in Italien heimische »Chitarra battente«, die heute noch als Volksinstrument in Süditalien am Leben sein soll.

Die uralte Harfe tritt, obwohl immer gebaut, in der Renaissance an Bedeutung diesen Instrumenten gegenüber erheblich zurück. Doch ist immerhin der Erwähnung wert, daß einer der berühmtesten bolognesischen Maler des 17. Jahrhunderts, Domenichino, sich eigener Angabe nach nicht bloß mit dem Lauten- und Cembalobau abgab, sondern auch — als eine zu seiner Zeit ganz neue Sache, wie er in einem Briefe von 1638 an seinen Kunst- und Stadtgenossen Albani sagt — eine chromatische Harfe konstruiert hat.

Das 16. Jahrhundert kennt bereits verschiedene Formen der Klavierinstrumente, die übrigens schon im 14. bis 15. Jahrhundert auftauchen. Die beiden Hauptformen sind das vermutlich auf das uralte Monochord zurückgehende Klavichord, dessen Saiten durch sog. Tangenten gleichzeitig geteilt und angeschlagen

Digitized by Google

werden, zart und schwach im Klang, als Hausinstrument bis gegen 1800 vorhanden, und das aus dem Psalterium sich entwickelnde Clavicembalo (*Spinett* tafelförmig und *Kielflügel*) mit bekielten Anreißdocken, von eigentümlich metallischer Klangfarbe, das ebenso lange gelebt hat und an Stelle der Laute das berufene Generalbaß-instrument des Orchesters wurde. Dank seiner besonderen Vorzüge (orgelmäßige Registrierung durch zwei-, ja dreifache Manuale und Züge) konnte es sich lange gegen das »Hammerklavier«, dem die Zukunft gehörte, behaupten.

Das vornehmste, zu immer größerer Bedeutung gelangende Streich-instrument dieser Periode ist die Viola da Gamba, in allen Größen, vom Diskant bis zum Großbaß gebaut, und in ihrer Quart-Terz-Stimmung wie in den Bünden ihres Griffbretts deutlich der Laute folgend. Namentlich die niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts, vor allem auch das bekannte liebliche Porträt von van Dycks Gattin, führen uns ihre Rolle als typisches Dameninstrument vor Augen. Neben ihr treten die mittelalterlichen Fiedel- wie Rebec-formen — die sich in der Pochette noch lange erhalten haben — zurück; besonders das Hauptinstrument, die Tenor-Kniegeige, schlechtweg Gambe genannt, behauptet bis gegen 1750 als Soloinstrument dauernd den Vorrang vor dem Tenorbaß der eigentlichen Violin-(Viola da braccio-) Familie, deren Altinstrument, unsere Bratsche, die auch den alten Namen bewahrt hat, das Kern- und Mutter-instrument darstellt. Die Violine selbst (wie auch das Violoncell) ist freilich schon in den Achtzigerjahren des 16. Jahrhunderts ausgebildet vorhanden; sie stammt von der auf Bildern des Quattrocento noch so häufig von Engeln gespielten mittelalterlichen Fiedel, hat aber den charakteristischen Wirbelkasten (»Schnecke«) mit den seitenständigen Wirbeln von der mittelalterlichen Geigen-(Rebec)form übernommen, so daß sie den Endpunkt einer jahrhundertlangen Entwicklung bildet und die beiden Reihen »Viole-Fiedel« und »Geige« zusammenschließt, deren Namen eben auch unterschiedslos auf sie übergehen. Ein in der Entwicklung steckengebliebener Vorläufer war die, wie es scheint, auf Italien beschränkte Lira (als Arm- und Kniegeige, Lira da braccio und

Digitized by Google

da gamba) gebaut, ein merkwürdiges, schon durch seine mitsummenden Bordunsaiten auffälliges Instrument in Quintenstimmung, dasselbe, das Apollo auf Raffaels berühmtem Parnaß handhabt, das aber schon vorher, auf Bildern des Quattrocento, ziemlich häufig vorkommt. Man hat früher in ihr die eigentliche Stammutter der Violine sehen wollen, was indessen nicht zutrifft. Der sogenannte Quinton, der in modernen Wiederbelebungen alter Musik heute gelegentlich wieder auftaucht, ist dagegen in Wirklichkeit eine ausgesprochen französische kleine Geigenform des 17. und 18. Jahrhunderts (fünfsaitig, höchste Saite g'') und hat weder mit der eigentlichen Diskantviole, noch vollends mit der kleinsten Gambenart (*Pardessus de viole*) irgend etwas zu tun, obwohl er fortwährend mit ihnen verwechselt wird.

Die Blasinstrumente der Renaissance sind außerordentlich zahlreich und vielgestaltig. Im wörtlichen Sinne das vornehmste unter ihnen ist die Block- oder Schnabelflöte (*flûte douce*), von der wir oben schon gesprochen haben, auf englischem Boden, wo er als »*recorder*« (von record = zwitschern?) besonders heimisch und geehrt ist, das eigentliche Gentlemaninstrument, dasselbe, das in der berühmten Schauspielerszene des Hamlet eine Rolle spielt. Auf ihre Ausstattung wurde dementsprechend viel Sorgfalt verwendet; sehr schöne Exemplare finden sich in der Sammlung des verstorbenen Barons Nathaniel Rothschild in Wien, und ein derartiges bläst der Musiker auf einem charakteristischen Porträt Kupetzkys († 1740), das vor mehreren Jahren in die Nationalgalerie von Budapest kam. Christopher Welch hat ihr ein ganzes mit schwerer Gelehrsamkeit angefülltes Werk gewidmet: Six lectures on the Recorder and other flutes in relation to literature. London 1911 (457 SS!!); es ist überhaupt bemerkenswert, daß England, dieses so oft wegen seiner angeblichen Unmusikalität verspottete Land, das gleichwohl zweimal, in der frühmittelalterlichen wie zu Beginn der neueren Musik, eine so hervorragende Rolle spielt, auch in der Geschichte der Instrumente einen recht bedeutenden Platz einnimmt, nicht nur mit seinem »Recorder«, sondern auch mit der Gambe, deren Technik (im Gefolge der englischen Komödianten) von ihm

Digitized by Google

aus auf den Kontinent kam, mit der Viole d'amour, die aus fernem Orient (s. o.) über England ebendahin kam, mit dem Vorläufer des modernen Saxophons (*Tenoroon*), endlich mit dem »Englischhorn« und »Englischen Baßhorn«, deren Namen schon auf ihre Herkunft weisen. Auch die Geschichte der Böhmflöte ist mit England enge verbunden, und es sind abermals Engländer, vor allem Rockstro und sein Gegner, der gerade erwähnte Chr. Welch, die ihr umfangreiche Schriften gewidmet haben.

Das »Schnarrwerk« bildet ein eigenes Gebiet in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. Neben die große, schon oben gekennzeichnete Familie der Bomharte oder Pommern (*bombarde*) treten alle jene seltsamen Instrumente, die im 17. Jahrhundert schon dem Aussterben entgegengehen und zum Teil dem heute völlig aus unserer Praxis verschwundenen Aulostypus (zylindrische Bohrung mit Doppelrohrblatt) angehören: die Rackette, Krummhörner u. s. w., endlich jene »Tartölten«, Bassanelli, Sordunen, deren einzig erhaltene Exemplare die Wiener Sammlung besitzt. Von ihrem tonlichen Wesen können wir uns kaum mehr eine rechte Vorstellung machen; ihr Umfang war arm, da sie vom Überblasen der Grundtöne wenig oder gar nicht Gebrauch machen konnten, ihre Technik jedenfalls ziemlich primitiv, ihr Ausdrucksvermögen, zumal bei den nicht unmittelbar, sondern durch eine Mundkapsel angeblasenen Röhren sehr beschränkt. Schon der alte Agricola (Musica Instrumentalis 1529) sagt:

> Die Kromphörner aber niht höher gan
> denn die acht Löcher werden aufgetan
> Darumb aller Gesang sich drauff nicht zimpt
> der sich auf Flöten und Grospfeiffen stimpt.

Im 16. Jahrhundert bildet sich auch das Fagott heraus, durch eine sinnreiche Vorrichtung, das Umknicken der zunächst in einem Stück Holz gebohrten Röhre — daher sein neuerer Name, vom italienischen *Fagotto* = Bündel; die früheren ungeheuerlichen, nur mit größter Mühe zu handhabenden Baß- und Großbaßpommern wurden dadurch entbehrlich. (Ein kurioser Nürnberger Stich von 1679 zeigt

Digitized by Google

einen reisenden lappländischen Virtuosen, der ein solches Monstrum führt, in Begleitung eines kleinen Violinspielers). Zugleich ist die konische Bohrung, eben dieser Art der Herstellung halber viel enger, weniger ausladend als bei diesen, der Ton dadurch und durch die Knickung viel sanfter und weicher geworden, mitunter auch noch durch Deckung (*»gedacktes«* Fagott) absichtlich sordiniert, so daß ein Instrument entstand, das den Absichten der Zeit sehr weit entgegenkam und den Namen verdiente, den ihm ein zopfiges Verslein auf einem Exemplar im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gibt:

Der Dulcian bin ich genant
Nit einem jeden wohl pekant,
Der mich will recht pfeifen
Der muss mich wohl lernen greifen.

Die Pommerfamilie ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts so gut wie vollständig verschwunden; die Äußerung Eisels (in seinem Musicus αὐτοδιδακτος, Erfurt 1738) beleuchtet den Sachverhalt: »Die deutschen Bassons, Fagotte und Bombardi, wie sie unsere Deutschen Vorfahren, ehe die Musique sich noch in Italiänische und Französische Mode gekleidet, geführt, sind nicht mehr in Gebrauch und dannen hero unnötig, das Papier mit dieser Beschreibung zu verderben.« Für den »Liebhaber des Altertums« sind aber doch noch Grifftabellen gegeben.

Eine andere heute gänzlich ausgestorbene Instrumentengattung stellen die Zinken dar, jenes Mittelding zwischen den sog. Holzblasinstrumenten, mit denen sie das Material, die Löcheranordnung und die Griffweise gemein haben, und den »Blechblasinstrumenten«, zu denen sie ihres Kesselmundstückes halber eigentlich gehören. Unentbehrlich in den alten Stadtpfeifereien, haben sie in ihren Sopranlagen als Diskant des Posaunenchors, in ihren Tiefen als Bässe der Militär- und Opernkapellen noch ziemlich lange ihr Dasein gefristet; die »geraden« Zinken werden aber schon in Mersennes Harmonie universelle von 1648 nicht mehr genannt. Es ist dies das Instrument, mit dem der junge Benvenuto Cellini von seinem Vater, dem geschickten Instrumentenmacher und *»Piffero«*, so weidlich geplagt wurde: der *»lascivissimo*

Digitized by Google

cornetto«, wie es der gute Alte emphatisch nennt, zu dem der Sohn aber gleichwohl so wenig Lust hatte. Goethe hat in seiner berühmten Übersetzung mißverständlich den Ausdruck »*Hörnchen*« gewählt, obgleich ihm selbst das Instrument wenigstens aus seiner Jugend her noch bekannt sein konnte. Während Mersenne den Klangcharakter des Zinken noch mit hohen Worten preist, ist er den späteren Zeiten immer fremder geworden. Ein alter italienischer Kontrapunktiker, G. M. Aretusi, hebt in seiner Schrift »delle imperfettioni della moderna musica« (1600) ausdrücklich die Ähnlichkeit mit der Menschenstimme hervor, und in den Händen der alten sehr geschickten »Zinkenisten« können wir uns seinen Klang wohl als »lascivissimo« vorstellen. Aus einer Äußerung Mattheſons geht hervor, daß Wohlklang und Kunstfertigkeit schon beträchtlich abgenommen hatten; freilich ist zu seiner Zeit (1713) nur mehr der krumme Zink in Gebrauch, dessen Bauart (zusammengestückt aus zwei Hälften) allein schon allerlei Unebenheiten in der Intonation herbeiführen mußte.

Wie Aretusi betont, war der Zink ein außerordentlich schwer zu behandelndes Instrument, auf dem die alten Bläser trotzdem eine bedeutende Virtuosität entwickelten; die verschiedenen Arten des Anschlags, die »Zungenmanieren«, waren auf ihm ähnlich entwickelt wie auf der Trompete und (später) auf der Querflöte. Er bildet ja auch den natürlichen Übergang zu den Trompeten, namentlich den hohen *Clarini*. Zusammen mit deren unzertrennlichem Fundament, den Pauken, bilden diese das Werkzeug einer rittermäßigen, durch eigene staatliche Freibriefe geschützten und ihre Vorrechte eifersüchtig wahrenden Gilde, deren Blütezeit vom 16. bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts reicht. Als J. E. Altenburg 1795 den »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst« herausgab, war diese jedoch schon längst vorüber, so daß wir über die alte, auf einer besonderen Übung beruhende Virtuosität des Clarinblasens eigentlich wenig erfahren. Wie sich noch aus den Partieen bei Bach und Händel ergibt, trat das Instrument (und zwar in tiefer Stimmung, auf der gerade die höchsten Lagen bekanntlich verhältnismäßig leicht ansprechen) in der langen gestreckten Form der Fanfaren- oder Heroldtrompete, in kostbarem Stoff (Silber) aus-

Digitized by Google

geführt und künstlerisch verziert, an Höhe und Leichtigkeit der Koloratur mit Geige, Flöte, Oboe kühn in die Schranken. Wir können uns auch davon kaum mehr eine Vorstellung machen, am allerwenigsten durch die häufig für Auge und Ohr qualvollen Versuche unserer Zeit, diese Partieen angeblich »stilgerecht« zu bewältigen, am allerwenigsten durch die kleinen »Bach«- und »Händel«-Trompeten in hoch D und F, mit ihrem quäkenden Ton. Eingehend verbreiten sich darüber ein paar Schriften von Eichborn: Die Trompete alter und neuer Zeit (1892) und Das alte Clarinblasen auf Trompeten (1894), der jedoch gar zu sehr den modernen Standpunkt herauskehrt. Unser Ohr und unser Tonempfinden hat eben eine so gründliche Umänderung erfahren, daß wir einem Konzert alter Zeiten ziemlich ratlos gegenüberstehen dürften, könnten uns die Galoschen des Andersenschen Märchens wirklich noch einmal in jene zurückversetzen.

Dagegen ist uns das Instrument, das die Tenor- und Baßlage der Trompetenfamilie vertritt, die Posaune, heute noch wohlvertraut. Dank der bei aller Einfachheit höchst sinnreichen und darum ihren Zweck ideal erfüllenden Einrichtung seiner »*Züge*«, hat sie ihre Form vom 15. Jahrhundert bis heute nicht wesentlich verändert, darin der freilich etwas jüngeren Violine gleichend. Der im Westen, von Spanien bis England übliche ältere Name umschreibt, wie schon früher gesagt wurde, sinnfällig das Wesen ihrer Bauart.

Digitized by Google

III. DIE NEUERE ENTWICKLUNG SEIT DER ZEIT DER WIENER KLASSIKER

Das Orchester J. S. Bachs und Händels schließt die älteste Zeit ab und führt in eine neue hinüber. Das Saitenquintett ist, schon vollständig ausgebildet, durch die Geigen repräsentiert; von den alten Violenformen erscheinen nur noch die Viola d'amore und die Gambe gelegentlich als Soloinstrumente, der als Dilettanteninstrument besonders in Haydns Zeit vielbeliebte aber sehr kurzlebige Baryton ist niemals ins Orchester gedrungen und auf Süddeutschland beschränkt geblieben. Die Violine schickt sich an, die Führerin des Orchesters zu werden, doch verzichtet noch Bach gelegentlich ganz auf ihre Mitwirkung, wie in einem der Brandenburger Konzerte, in dem die Bratschen — auf die nunmehr der alte Namen der Violen schlechtweg übergegangen ist — als Oberstimmen auftreten, denen sich, durchaus selbständig behandelt, zwei Gamben, Violoncell und Baß zugesellen. Bach hat jedoch die Geige in Konzerten und Solosonaten reich bedacht, mitunter fast über das technische Können seiner Zeit hinaus in die Zukunft weisend, wie in den berühmten Partiten für die Geige allein; noch mehr gilt dies von den fünf Solosuiten, mit denen er das Violoncell aus seiner dienenden Rolle hinter dem Cembalo heraushebt, wenn auch die Technik des Instruments dann andere Wege einschlug und mit der der Geige in einen oft ungleichen Wettbewerb trat. Auch hier deutet Bach in weite Fernen; aber die Sechste seiner Violoncellsuiten, heute ohne allzu erhebliche Schwierigkeiten auf dem Violoncello selbst zu bewältigen, hat er doch für die fünfsaitige, von ihm selbst erdachte Viola pomposa geschrieben, die mit ihrer E-Saite das bis heute umworbene Problem der Tenorgeige vorausnimmt. Neben der (noch älteren) Posaune ist aber die Violine mit ihren Verwandten das einzige Instrument unserer heutigen Musikübung, das ihre von den großen Brescianer und Cremoneser Meistern zu Ende des 16. Jahrhunderts festgestellte Bauart und Gestalt — in ihrer echten Spätrenaissanceschwingung — nicht mehr geändert hat, trotz all den unzähligen und bis heute immer wieder auftauchenden (und schnell wieder verschwindenden)

Digitized by Google

Versuchen, sie umzuformen, in abenteuerlichem Dilettantentum, aber auch aus ernst zu nehmenden wissenschaftlichen Grundsätzen heraus.

Zur Ausführung der bezifferten Bässe wird zum Cembalo, das noch lange seine Rolle als Direktionsinstrument beibehält, neben den Streichbässen gelegentlich auch noch die alte Laute herangezogen. Der Flauto traverso ist schon neben Oboe (und Fagott) zum Hauptinstrument des Bläserensembles geworden, die alten Pommern sind samt ihren Verwandten endgültig abgetan; nur die Schnabelflöte erscheint noch gelegentlich, so in Bachs Brandenburger Konzerten. Auch ein Paar von Händels Sonaten für Flöte sind noch für dieses Instrument geschrieben. Das Horn (freilich noch das echte urwüchsige *corno da caccia*) erscheint schon im Orchester; die Clarintrompete behauptet noch ihre alte Stellung als melodieführendes Instrument; auch treten die ersten Versuche auf, in der Zugtrompete (bei J. S. Bach als *corno da tirarsi* vermummt und noch heute in England lebendig), chromatische Blechinstrumente einzuführen, die in ihrer Bauart der alten Posaune nachgebildet, mit dieser in die Schranken treten können. Sie bestimmen aber nicht die Klangfarbe, sondern sind lediglich Register der großen Orchesterorgel, wie denn die Blasinstrumente namentlich, wie bemerkt, noch in chorischer Art verwendet sind. Aber sie treten doch schon solistisch, als Einzelwesen, freilich noch ohne tiefgehende Rücksicht auf ihre Farbe, hervor, selbst schon paarweise, in Gegenwirkung der Singstimme gegenübergestellt und diese mit ihrem Gesang umrankend. So verwendet besonders J. S. Bach neben Oboe und Flauto traverso die Oboe d'amore und die Oboe da caccia in Mezzosopran- und Altlage (in a und f). Die beiden letzteren, besonders die *»Liebesoboe«*, sind geradezu Lieblingsinstrumente Bachs; die erstere soll um 1720 erfunden worden sein.

Während die norddeutsche Musik noch länger auf diesen Bahnen verbleibt, wird gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland eine ganz neue Entwicklung sichtbar. Wir wissen heute, daß das Orchester unserer Wiener Klassiker jene merkwürdige Umwälzung des Instrumental- und Orchesterwesens zur Voraussetzung hat, die an Mannheim und sein berühmtes Orchester geknüpft ist. Ihre

Digitized by Google

Grundzüge sind die Abwendung von der polyphonen Schreibart, das Heranbilden des reinen, vierstimmigen Satzes, im Streichquartett gipfelnd, dem auch Beethoven seine letzten und tiefsten, fast schon in Metaphysik des Klanges ausmündenden Gedanken anvertraut, ferner statt der chorischen Besetzung die Individualisierung der Stimmen, namentlich auch der Blasinstrumente, und das Aufkommen neuer Klangfarben, wie vor allem der Klarinetten. Haydn ist es namentlich, der zuerst, was bei den Mannheimer Komponisten doch noch lange nicht der Fall war, die Instrumente »reden gelehrt hat«. Er steht am Endpunkt der vorhergehenden Entwickelung, der zugleich der Ausgangspunkt der folgenden ist. Sie geht auf immer größere Tonfülle, Steigerung der Ausdrucksfähigkeit und Farbigkeit aus.

Unverändert ist nur das Geigenquartett geblieben, obwohl auch hier allmählich Versuche auftauchen, wie des berühmten Physikers F. Savart in Paris (1818), den Geigenbau statt auf zufällig empirische, auf streng wissenschaftliche Grundsätze zu stellen. An Stelle des alten Cembalo und des klangarmen Klavichords tritt eine neue zukunftsreiche Schöpfung, das »Hammerklavier« (Pianoforte), 1700 von Cristofori in Florenz erfunden, als Fortentwickelung des uralten Hackbretts, das jetzt den Tastenmechanismus erhielt. Hier war erst die Grundlage für selbständigen solistischen Ausbau des Instruments gefunden. Von da geht der Weg weiter über das *Pianoforte* Gottfried Silbermanns, der unter J. B. Bachs Augen arbeitete, zu der sog. englischen Mechanik J. Broadwoods († 1812) und der »deutschen« oder Wiener Mechanik des Augsburgers Stein und seines Schwiegersohnes Streicher in Wien († 1833), die von da aus lange die Welt beherrscht hat. Der Name des ersten ist mit dem Mozarts ebenso verknüpft, wie der Streichers mit Beethoven; daß des letzteren Klaviersonaten op. 101 und 106 jedoch für das »Hammerklavier« geschrieben sind, darf nicht mißverstanden werden; hier handelt es sich lediglich um einen für die Zeit und den Meister bezeichnenden Verdeutschungsversuch für das welsche »Pianoforte«, ohne das die Wucht und Fülle der Beethovenschen Klaviertechnik freilich undenkbar wäre.

So steht der Orchesterkörper der Wiener Klassiker vor uns, der

Digitized by Google

bis auf die neueste Zeit herab in seinem Grundwesen maßgebend geblieben ist. Den Grundstock bildet, wie oft gesagt, das nunmehr vollständig feststehende Streichquartett in streng vierstimmiger Besetzung (Prim- und Sekundgeige, Bratsche und Baß, d. h. Violoncell mit dem regelmäßig in der Oktave, als »Pedal« mitgehenden Violon); dieses gibt die Zeichnung, während die individuell behandelten, paarweise besetzten Holzbläser die Farbe hinzubringen (regelmäßig je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte) und die zwei (selten vier) Hörner, sowie die ebenso paarweise gebrauchten Trompeten im Verein mit ihren alten ständigen Kameraden, den Pauken, daneben hauptsächlich die harmonische Füllung und die scharfen Akzente besorgen. Der Posaunenchor tritt, abgesehen von der Kirchenmusik, nur in besonderen Fällen und ausnahmsweise in Wirksamkeit; ein gewisser jugendlich-romantischer Überschwang in dieser Hinsicht ist besonders in Schuberts Partituren bemerklich. Über diesen Gesamtkörper erlaubt sich selbst ein Beethoven nur in vereinzelten seltenen Fällen (so Piccoloflöte, Kontrafagott, Posaunen und Schlagwerk in der Neunten Symphonie) hinauszugehen, immer mit größter Ökonomie und genauester Beachtung des Zweckes. Wie vor ihm Haydn (Schöpfung) hat er z. B. die profunde Tiefe des Orchesterleviathans, des längst bekannten und verwendeten Kontrafagotts, nicht immer zu bloßer Tonverstärkung, sondern bewußt zu Zwecken des Ausdrucks benützt (Kerkerszene im Fidelio).

Das Orchester der Klassikerzeit besitzt ein paar sehr auffallende neue Klangfarben, die dem der älteren Zeit fehlen. Dazu gehört vor allem die Klarinette, die weder Bach noch Händel verwendet haben, obwohl sie bereits um 1690 von den berühmten Nürnberger Instrumentenbauern Joh. Christ. Denner und seinem Sohne J. Denner aus einem primitiven Volksinstrument (mit zylindrischer Bohrung und einfachem Rohrblatt), dem in Frankreich sogenannten *chalumeau* abgeleitet worden war. Der Name haftet heute noch an dem tiefen, die Grundtöne umfassenden Register der Klarinette, die ihrerseits ihren Namen (*clarinetto*, d. i. kleiner clarino) von der Verwandtschaft ihrer überblasenen Töne (des sogenannten Clarinregisters) mit den hohen Trompeten herleitet, die nunmehr aussterben. Die

Digitized by Google

geniale Erfindung der beiden Denner bestand namentlich in der Anbringung von Klappen, die auf dem zum Unterschied von allen anderen nicht oktavierenden, sondern quintierenden, d. h. in die Duodezime überschlagenden Instrument die lückenlose Folge der Skala herstellten und zugleich das Überblasen ermöglichten (Daumenklappe für b′ zugleich Duodezimenklappe). Damit war ein Tonwerkzeug gewonnen, das den Anforderungen nach gesteigertem Ausdruck, wie er jener Zeit im Blute lag, in unvergleichlicher Weise entgegenkam. An Mächtigkeit des Umfanges (an $3^1/_2$ Oktaven), an üppiger Fülle des Klanges, in seinen Ausdrucksmöglickeiten durch die verschiedene Farbe seiner Register, die düstere der tiefen, den Schmelz der mittleren und den Glanz der höchsten Lage, übertrifft es alle anderen Blasinstrumente und wetteifert mit der Violine; in der Dynamik, der Fähigkeit, den Ton vom hauchartigsten PP bis zum schneidendsten FF anschwellen zu lassen, kommt ihr, mit Ausnahme des Horns, überhaupt kaum ein Orchesterinstrument gleich. Es ist also begreiflich, daß es seine älteren Nebenbuhler bald ebenso in den Schatten stellte wie Violine, Violoncell und Hammerklavier Pardessus, Gambe und Cembalo. Zuerst taucht es in dem für die Entwickelung so bedeutenden Mannheimer Orchester auf; dort hat es Mozart kennen gelernt, von dem auch seine Bevorzugung in der Kammermusik sich herschreibt, namentlich in der schönsten und durch besondere Weichheit des Klanges ausgezeichneten A-Stimmung; vor ihm hat es aber auch schon der für Mozarts Entwickelung sehr bedeutende jüngste der Bachsöhne F. Christian (der »Mailänder Bach«) in seinen Opern verwendet.

Die Soloinstrumente der älteren Zeit, Flöte und Oboe, treten dagegen jetzt einigermaßen zurück; die Flöte freilich bleibt noch lange das vornehme Dilettanteninstrument. Goethes Eduard in den Wahlverwandtschaften bläst sie; es ist bezeichnend, wie diese kleine Einzelheit als Kontrast zu dem Gegenspieler, dem geigenden, tief musikverständigen Major herausgearbeitet ist. Ebenso charakteristisch ist es aber auch, wenn im Wilhelm Meister bereits die Episodenfigur eines Klarinettenvirtuosen Philidor auftaucht; hier liegt zweifellos eine Erinnerung an die berühmte französische Musikerfamilie dieses Namens vor.

Digitized by Google

Diese Eigenschaften des wertvollen neuen Orchestermittels erklären es, daß bald eine tiefere Abart desselben zu außerordentlicher Beliebtheit gelangt ist. Es ist das die Altlage (in F) darstellende »Bassetthorn«, das alle Vorzüge des Normalinstruments besitzt, sich aber, besonders in der Tiefe, durch seine dunkle, schwermütige Klangfarbe — E. T. A. Hoffmann (Kreisleriana) hat den echt romantischen Vergleich mit dem Dufte roter Nelken — und seinen noch größeren Umfang auszeichnet, der ihm ermöglicht, durch Zusatzklappen (die sog. Bassettklappen) bis zum tiefen F hinunterzusteigen; in der Höhe erreicht es leicht das dreigestrichene C. Erfunden soll es um 1770 in Passau sein. Seine eigentliche Ausgestaltung verdankt es aber einem Preßburger Instrumentenbauer, Th. Lotz (um 1780) sowie den mit Mozart befreundeten Klarinettenvirtuosen Gebr. Stadler; für den genialen Lumpen Anton Stadler hat Mozart bekanntlich sowohl sein herrliches »Stadlerquintett« als das Klarinettenkonzert geschrieben. Bei den Zeitgenossen erweckte das Instrument überhaupt enthusiastische Bewunderung. Auch Mozart hat das Bassetthorn außerordentlich geliebt; schon in der *Clemenza di Tito* hat es ein wichtiges großes Solo (Arie der Vitellia); dem Priestermarsch der Zauberflöte verleiht es, paarweise besetzt, ernste Haltung, ebenso der »Maurerischen Trauermusik«. Vollends dem Requiem gibt es ebenso, als einziges Blasinstrument neben Fagotten und Posaunen verwendet, seine unvergleichlich tiefe und satte Violettstimmung. Auch in die Kammermusik hat es Mozart eingeführt, außer Duetten für zwei Bassetthörner, die wohl Unterrichtszwecken dienen sollten (K. 487), hat er ein wundervolles Adagio für zwei Klarinetten und drei Bassetthörner (K. 411), ein »Kanonisches Adagio« für zwei Bassetthörner und Fagott (K. 410), und unvollendet, als Skizze, ein Blasquartett für Englischhorn, zwei Bassetthörner und Fagott (K. Anh. 94) — eine für den großen Koloristen höchst bezeichnende Zusammenstellung! — endlich das erste Allegro eines Quintetts, in dem zum Streichtrio Klarinette und Bassetthorn hinzutreten (auf der Bibliothek in Berlin) hinterlassen. Beethoven hat es nur einmal, als gelegentlich auftretendes Soloinstrument, in seinem Ballett Prometheus verwendet. Der letzte Komponist von Namen, der dafür

Digitized by Google

geschrieben hat, ist Mendelssohn, der seine zwei Konzertstücke für Klarinette, Bassetthorn und Klavier op. 113 und 114 den beiden berühmten Klarinettenvirtuosen Bärmann, Vater und Sohn († 1847 bzw. 1885) zugedacht hat. Dann geriet es langsam in Vergessenheit, obwohl die Virtuosität auf ihm noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts blühte und die Verlagskataloge dieser Zeit noch genug Modekompositionen dafür aufweisen, wurde in den Militärkapellen durch Iwan Müllers Altklarinette verdrängt und erst in allerjüngster Zeit wieder durch R. Strauß hervorgeholt.

Mit der Geschichte der Klarinette ist die des Waldhorns enge verknüpft; es gibt dem Orchester der Klassiker und der Romantiker geradezu den bestimmenden Farbton und ist, wie jene, zum guten Teil der Träger des neuen Ausdrucks. Es genügt, auf Karl Maria v. Weber hinzuweisen, der beide Instrumente mit sichtlicher Vorliebe behandelt; die romantische Naturstimmung ruht wesentlich auf diesen beiden Registern. Namentlich durch Eichendorffs süße Lyrik klingt überall das »Waldhorn«. Zunächst taucht es als einfaches Jagdhorn schon in der heutigen, dem praktischen Gebrauch angepaßten Form in Frankreich auf — daher der englische Name *French horn*, ebenso für seine Herkunft bezeichnend, wie der der *flûte allemande* — und dringt schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ins Orchester. Aber dieses Corno di caccia, das auch in Bachs Partituren wiederholt auftritt, ist ein ganz anderes Ding als das »Waldhorn« der Klassiker und vollends das chromatische Ventilhorn der Neuromantiker. In Bachs Kantaten erscheint es durchaus in Clarinomanier behandelt, ergeht sich in Koloraturen hoher Lagen (bis d'' der Notierung nach geführt und steigt unter das c' kaum hinab). Durch einen böhmischen Grafen von Sporck kam es nach Deutschland (um 1680), und Böhmen sind auch seine ersten Virtuosen, wie jener Wenzel Stich, der seinen Namen in Punto italianisierte, und für den Beethoven seine Sonate op. 17 geschrieben hat. Ein Böhme war aber auch der spätere Dresdener Hofmusikus Anton Hampel, der als der eigentliche Schöpfer des modernen »Waldhorns« anzusehen ist, nicht nur weil er das sog. *Inventionshorn* erfand, sondern vor allem deshalb, weil er durch das sog. Stopfen mit der rechten Hand

Digitized by Google

die Chromatik des Instruments — innerhalb gewisser Grenzen — erschloß und durch diese Technik der Dämpfung das Horn erst zu dem edlen, allen Nuancen gehorchenden Tonwerkzeug voll des süß-elegischen Klanges gemacht hat, das namentlich der Romantik in Praxis wie in Literatur so teuer wurde. In dieser Gestalt erscheint es schon bei Haydn und Mozart, die auch eine ganze Zahl Hornkonzerte hinterlassen haben, dann bei Beethoven, Schubert, Weber. Freilich haftet ihm, wie besonders auch aus Mozarts Hornquintett oder Beethovens Hörnersextett hervorgeht, noch etwas von der alten Virtuosität der hohen Lage an, die von unserer modernen Ventiltechnik so weit entfernt ist, daß die heutigen Bläser diese für sie sehr gefährlichen Werke nicht gerade gern öffentlich vorführen. Aber in den Partituren hat das Horn doch schon seine moderne Aufgabe: solistisch als echtes Gesangsinstrument, und chorisch, zwei- bis vierfach besetzt, als Füllstimme unvergleichlicher Art (namentlich auch von den Fagotten unterstützt), die dem Tonkörper eine früher unerhörte Fülle und Rundung verleiht.

Aus dem Orchester der Wiener Klassiker sind die noch von Bach und Händel benutzten altertümlichen Instrumente, obwohl sie zum Teil noch in den Händen von Virtuosen und Liebhabern sind, nunmehr gänzlich verschwunden: die Viola d'amore und die Gambe ebenso wie die Schnabelflöte (mit Ausnahme des vereinzelt gebrauchten Flageolettes), die Oboe d'amore und da caccia — obgleich sein Nachfolger, das Englischhorn, in Mozarts wie in Beethovens Kammermusik gelegentlich verwendet wird — die hohen Clarintrompeten. Auch die zu ihrer Zeit, wie noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch von den Instrumentenmachern fortwährend für Liebhaber oder zur Bequemlichkeit der Orchestermusiker gebauten Abarten, namentlich der Blasinstrumente, die noch das alte vollzählige Stimmwerk festhalten (Alt- und Baßflöten, Baßoboen, die verschiedenen Fagottarten) finden sich nirgends in ihren Partituren. Dagegen wird das Soloinstrument im Hinblick auf seinen besonderen Charakter und seine besondere Technik nach allen Möglichkeiten ausgeschöpft; die für die Violine (in Italien) längst ausgebildete Virtuosität hat sich nunmehr auch schon auf die Bläser erstreckt, die jetzt ebenso in selbständigen Konzerten auftreten.

Digitized by Google

Namentlich Mozart hat (mit der merkwürdigen Ausnahme des Violoncells, das er sonst in seiner Kammermusik solistisch reich bedacht hat, und für das Haydn in die Lücke tritt) fast alle Instrumente seines Orchesters (selbst die von ihm wenig geschätzte Harfe) mit eigenen Konzerten beschenkt, und in einer von ihm nicht erfundenen, — hier hatten gerade wieder die Mannheimer vorgearbeitet, wie H. Riemann nachwies — aber eifrig gepflegten Gattung der Kammermusik solistisch mit ausgesprochener Rücksicht auf Charakter und Farbe verwendet (Flötenquartette, Oboenquartett, Kompositionen für Englischhorn und Bassetthorn, Klarinettentrio und -quintett, Hornquintett, Bläserquintett mit Klavier u. s. w.). Darin folgt ihm der junge Beethoven (Flötenserenade op. 25, Klaviertrio mit Flöte und Fagott, Duos für Klarinette und Fagott, Klarinettentrio op. 11, die Trios für 2 Oboen und Englischhorn, Hornsonate op. 17, das Bläser-Klavier-Quintett op. 16, das Hörnersextett op. 86, das Bläsersextett op. 71 mit der für die neue Farbenanschauung bezeichnenden Kombination von je einem Paar Klarinetten, Hörnern und Fagotten, endlich das berühmte Septett op. 20). Aber schon bei Schubert tritt diese Tendenz stark zurück, auch in der Kammermusik (nur die Flötenvariationen und das Oktett op. 166 sind hier zu nennen). Nach K. M. v. Weber, der noch eine Anzahl von Konzerten für Blasinstrumente (Klarinette, Horn, Fagott), auch diesen im Charakter verwandte Kammermusik (Flötentrio op. 63, Klarinettenduo und -quintett op. 48 und 34) hinterlassen hat, und allenfalls Spohr, hat keiner unserer großen Meister mehr sich damit abgegeben. Die Virtuosität auf diesem Gebiet zieht sich immer mehr vom Konzertpodium ins Orchester zurück, und scheint heute schon selbst bei Geige und Violoncell allmählich zu verblassen, während das polyphone Klavier freilich namentlich seit Liszt einen unerhörten Aufstieg verzeichnet. Bei den Romantikern wie Mendelssohn und Schumann spielt das Solo-Blasinstrument schon vollends keine Rolle mehr; obwohl gerade der letztere eine Anzahl von Kompositionen (Duos und Trios für Oboe, Klarinette, Horn) auf diesem Gebiet hinterlassen hat, so zeigen sie doch schon zunächst in ihrer vom Autor selbst vorgesehenen Stellvertretung durch andere Besetzung, wie in ihrem äußerlichen Verhältnis zur Technik und Natur des In-

Digitized by Google

struments (das gilt besonders von seinen Kompositionen für das Ventilhorn und den Oboenromanzen op. 94, vgl. dazu die charakteristische Äußerung eines Technikers in Prouts Orchester, D. Übers. I, 139 Note), das auch sonst für Schumann bezeichnende Verhältnis zum Einzelwesen der Instrumente. Dagegen sind neuerdings Brahms (Sonaten, Trio und Quintett für Klarinette, Horntrio) und zuletzt Reger (Flötenserenade, Klarinettensonaten und Klarinettenquintett), wenigstens auf dem Gebiet der Kammermusik, treu den Spuren der alten Meister gefolgt.

Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist das Verschwinden der älteren Instrumente so gut wie besiegelt, wenn auch einzelne von ihnen stellenweise noch ihr Dasein fortgefristet haben. Das gilt vor allem von der Laute und ihren Verwandten; das einzige überlebende Instrument der Gattung, das auch noch die ältere Spielweise (mit Plektum, penna) bewahrt hat, ist die italienische Mandoline, die in allen möglichen, den Dialektgebieten entsprechenden Formen und Stimmungen (neapolitanische, römische, florentinische, mailändische, genuesische Mandoline u. s. w.) vorkommt und es in ihrer Heimat zu einer erheblichen, mit der Violine wetteifernden Virtuosität gebracht hat. Das Instrument erscheint bekanntlich episodisch in Mozarts Don-Juan-Ständchen; neuestens hat es Mahler gar ins Symphonieorchester gebracht. Die Laute selbst wird durch die im romanischen Süden seit jeher beliebte Gitarre abgelöst, deren Einführung in Deutschland aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts und durch niemand Geringeren als durch Goethes Gönnerin, Herzogin Amalie von Weimar, erfolgte, die 1790 von ihrer italienischen Reise, die sie in Herders Begleitung unternommen hatte, das erste Exemplar nach Hause brachte. Der bekannte Weimarer Geigenbauer Jakob August Otto (1760 bis 1829) berichtet darüber in seinem Büchlein über den Bau der Bogeninstrumente (Jena 1828, öfter aufgelegt); er hat im Auftrag der Herzogin die ersten deutschen Gitarren gebaut und auch die heutige Bespannung, namentlich die Hinzufügung einer sechsten, der tiefsten (E-) Saite führt auf ihn zurück. In dieser Gestalt wurde das leicht spielbare Instrument schnell beliebt; namentlich in der Biedermeierzeit gab es eine förm-

Digitized by Google

liche Gitarrenmode, die stark an die neueste »Lauten«seuche erinnert. Dann sank das Instrument immer mehr in tiefere Schichten der Gesellschaft hinab, spielte in der süddeutschen, besonders Wiener Volksmusik eine Rolle, bis es auch da von der Ziehharmonika stark beeinträchtigt wurde. Wie schon erwähnt, taucht es in den allerletzten Jahren wieder in Lautenform, doch mit der alten Gitarrenbesaitung wieder auf, in den Händen fröhlicher Lautensänger und »Wandervögel«, leider aber auch in denen klimpernder Modedamen. Dieses Hinabsinken in tiefere und primitivere Gesellschaftsschichten und wieder gelegentliche Hervortauchen ist ja überhaupt ein Vorgang, den wir auch bei anderen Instrumenten wiederfinden und der eine auf vielen Gebieten zu beobachtende Kulturtatsache ist; ich erinnere nur an manche ländliche Trachten, an die alten Volksbücher, einst zur Lektüre ritterlicher Kreise dienend, an allerhand Kinderspielzeug u. s. w. Auch die alte einfache Hakenharfe ist so ein Bestandteil der Volksmusik geworden; es ist erst ein paar Jahre her, daß der (vermutlich) letzte Wiener Harfenist, dessen Instrument einst bei dem »Heurigen« aufspielte, aus unserem Straßenbild verschwunden ist. Ein besonders hübsches Beispiel bildet die uralte Radleier. Einst ein vornehmes Instrument des Mittelalters, war sie im 16. Jahrhundert schon zur »Bettlerleier« (*lira tedesca, vielle, hurdy-gurdy*) geworden; als solches erscheint sie, mit ihrem charakteristischen Musettenmotiv in der letzten Nummer von Schuberts Winterreise: Der Leiermann, mit dem der Zyklus tief melancholisch ausklingt:

Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?

Der Berliner Volksausdruck Leierkasten für die Drehorgel hält noch die Erinnerung an das Tonwesen des bei uns schon lange ausgestorbenen Instruments fest; es lebt aber noch heute, besonders in einigen Provinzen Frankreichs, fort, so daß sein Bau fabriksmäßig betrieben werden kann, ebenso wie ein verwandtes Instrument, die schwedische Nyckelharpa (Schlüsselfiedel), die ich noch im Jahre 1914 auf der Ausstellung in Malmö bei einem alten Spielmann aus Uppland hörte, aber auch schon im Verschwinden ist.

Digitized by Google

Diese »*Vielle*« hat nun aber in Frankreich des ancien régime eine merkwürdige Wiedergeburt erlebt. Sie wurde im Zusammenhang mit dem Schäferwesen jener Zeit, samt einem andern uralten Instrument, der Sackpfeife (*musette*), hof- und gesellschaftsfähig, so daß besonders kostbar ausgestattete Instrumente, für vornehme Kreise bestimmt, noch erhalten sind. Ein solches reich verziertes Exemplar mit der Devise Heinrichs II. und der Katharina von Medici befindet sich im Londoner South-Kensington-Museum. Tatsächlich beginnt nämlich die Modeschwärmerei für diese einst verachteten Instrumente schon im ausgehenden 16. Jahrhundert; damals (1590) ist ja das Hauptwerk der *poesia boschereccia*, Guarinis Pastor fido erschienen, der in alle europäischen, ja in außereuropäischen Sprachen übersetzt, eine Wirkung entfaltete, die sich nur etwa der von Goethes Werther vergleichen läßt. Nach einer Pause lebt das Schäferwesen im *ancien régime* wieder auf, die Königin Marie Lesczynska und ihre Töchter spielen die Vielle mit Virtuosität, und ein angesehener Rechtsgelehrter, Bouin, hat es nicht verschmäht, wenn auch anonym, eine Methode für das modische Instrument herauszugeben. Auch der König von Neapel spielte sie; für ihn hat niemand Geringerer als Haydn Konzerte und Notturnos für 1 bis 2 »Lyren« geschrieben, unter denen keineswegs, wie man wohl gemeint hat, die alte, längst verschollene *Lira da braccio*, sondern eben dieses Modeinstrument volkstümlichen und galant-schäferlichen Charakters zu verstehen ist. Ebenso wie die Musette — deren Name auch in den alten Suiten als Bezeichnung eines Tanzes pastoralen Charakters mit fortschnurrendem Baß auftaucht — wurde sie sogar Gegenstand der Virtuosität, selbst literarischer Beschäftigung; die Pariser Oper besaß um 1725 einen ständigen Musettenspieler, und der Viellist Baton veröffentlichte 1752 im *Mercure de France* ein Mémoire sur la vielle, dem eine Dissertation sur la vielle (1741) des gelehrten Abbé Terrasson vorausgeht. Es ist ein bedeutendes Zeichen der Zeit, daß man schon damals daranging, das Korpus alter Lauten zu Viellen umzuarbeiten. Vornehme Leute — wie der Marquis de Gueidan auf seinem schönen von Rigaud gemalten Porträt in Aix — scheuten es nicht, sich in Seladontracht mit der Musette darstellen

Digitized by Google

zu lassen; man wendete Unsummen an ihre kostbare Ausstattung: Preise von 700 Livres sind nichts Unerhörtes. (Ein französischer Liebhaber, de Bricqueville, hat dem Gegenstand einen unterhaltenden und reichhaltigen Aufsatz gewidmet: Les instruments champêtres au XVIIe et au XVIIIe siècles, L'Art 1894, tome 2, 256 ff.)

Ein anderes altes Saiteninstrument, die Cister, hat eine ähnliche Entwicklung durchgemacht. Von Haus aus ein Dilettanteninstrument und niemals der vornehmeren Laute ebenbürtig, war sie im 18. Jahrhundert schon ganz herabgekommen als ein »Instrument der Barbierstube«. Ihre letzte Nachkommenschaft, die die alte Form noch bewahrte, war die Thüringer Wald- oder Harzzither; es ist das Instrument, das in Goethes Wilhelm Meister der Bergmann zu Mignons Gesang spielt. Die uns (im bayrisch-österreichischen Dialektgebiet) heute allein geläufige horizontal liegende sog. Schlag- oder Gebirgszither hat dagegen mit ihr gar nichts zu tun, sondern stammt von einem alten, primitiven Volkspsalterium westasiatischen Ursprungs, dem »*Scheitholt*«, und weiter von der sog. *Kratzzither* her, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu neuem Leben erwacht. Die Alpenzither in ihrer wohlbekannten »Salzburger« Form, die sich heute gegenüber der zweibauchigen, flaschenförmigen »Mittenwalder« Form siegreich durchgesetzt hat, erscheint auch schon zu Ende des 18. Jahrhunderts und weist, wie ein mit Schäferszenen verziertes Stück des Wiener Museums zeigt, ebenso auf die Fêtes galantes champêtres zurück wie die Vielle und Musette. Um 1830 wurde sie durch den niederösterreichischen Zithervirtuosen Johann Petzmayr konzertfähig gemacht und eroberte sich, besonders durch den Anteil Herzog Maximilians in Bayern, eines eifrigen Zitherspielers (des Vaters unserer Kaiserin Elisabeth) auch die städtischen Kreise, namentlich in Süddeutschland und Österreich; heute scheint ihre Pflege wieder stark zurückgegangen zu sein.

Die alten Violen haben den Beginn des 19. Jahrhunderts nicht lange überlebt. Der Pardessus war gleich dem Quinton damals schon lange tot; mit dem 18. Jahrhundert ging mit den alten Tanzformen auch die letzte Nachfahrin des mittelalterlichen Rebec, das Tanzmeistergeiglein oder die Pochette, nach der noch der Straßburger

Digitized by Google

Student Goethe bei seinem französischen Tanzmeister tanzen gelernt hatte, in die Vergessenheit ein. Die Viole d'amour war besonders in Frankreich bis zum Ende des ancien régime sehr beliebt gewesen; 1782 erschien noch eine der bekanntesten Methoden für sie, von Milandre. Einer ihrer letzten Vertreter war der noch bei E. T. A. Hoffmann genannte Ritter von Esser, der aber schon auf das eigentliche Charakteristikum des Instruments, die Aliquotsaiten, verzichtete; zu Beginn des 19. Jahrhunderts war sie, wie aus Kochs Musikalischem Lexikon von 1802 erhellt, bereits stark aus der Mode gekommen.

Auch die Gambe hat die alte Zeit nicht überlebt; zu den letzten Gambenvirtuosen gehören der 1813 gestorbene F. X. Hammer und Karl Friedrich Abel, in England, wo er lebte, außerordentlich geschätzt und mit Gainsborough, der auch sein Porträt gemalt hat, befreundet. Er starb 1787, und es entbehrt nicht einer rührenden Symbolik, wenn wir lesen, daß ihm seine geliebte Gamba in das Grab gelegt wurde. Ihre Rolle war ja damals schon ausgespielt, sie war ihrem immer mehr sich entwickelnden Nebenbuhler, dem Violoncell, erlegen, dessen Ansprüche — ein Zeichen der Zeit — der Dr. Hubert Le Blanc in einem eigenen 1740 in Amsterdam gedruckten Buche zurückzuweisen müssen glaubte: Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du Violon et les prétentions du Violoncel. Aber noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangte ein schon erwähntes, freilich vorwiegend auf Deutschland, besonders Österreich beschränkt gebliebenes Instrument aus ihrer Verwandtschaft sehr in Mode, der schon um 1680 aus der englischen Viola bastarda entstandene »*Baryton*«, trotz seiner sehr unnötig verwickelten Spielart, die mit den gambenartigen Streichsaiten einen mit dem Daumen gezupften Baßchor (zugleich als Aliquotsaiten erklingend) verband. Es ist besonders durch Haydn bekannt geworden, der eine große Zahl von Kompositionen dafür schrieb, da sein Brotherr, Fürst Eszterházy, das Instrument traktierte. Die von Heuberger für Streichtrio bearbeiteten Barytondivertimenti (Universaledition, Wien) lassen indessen nur auf eine sehr bescheidene »Virtuosität« des Grandseigneurs schließen. Der letzte Barytonvirtuose,

Digitized by Google

Seb. Ludw. Friedel, starb erst 1842 in Berlin; in Wien erklang das Instrument zum letzten Male öffentlich in einem geselligen Abend der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1823, unter der Hand des 1840 gestorbenen Vinzenz Hauschka.

Ein vollständig ephemeres Dasein hatte der letzte Versuch, ein der alten Gambe ähnliches Instrument zu schaffen; es ist der sog. Arpeggione, eine Streichgitarre in Violoncellhaltung, 1823 von dem Wiener Geigenbauer G. Staufer erfunden. Er ist durch Schubert berühmt geworden, der eine ganze lange Sonate für das Instrument schrieb, die freilich deutlich eine Gelegenheitsarbeit ist und kaum zu seinen hervorragenden Schöpfungen gehört.

In unserem Orchester lebt aber eigentlich noch, als dessen Fundament, ein Abkömmling der Violenfamilie, den man nicht uneben als Halbblut bezeichnet hat. Das ist der Kontrabaß, der nur uneigentlich zur Violinenfamilie zu rechnen ist und dessen Bau noch immer ein Problem der Geigenmacherkunst bildet. Auf die Violen weist vieles an ihn zurück: die abfallenden Schultern, der flache Boden, die lang schwankende Quartenstimmung, die Bünde des Griffbretts, die er ziemlich spät abgestreift hat, endlich selbst Form und Haltung des Bogens, die noch fast genau dieselbe ist wie bei den alten Gamben.

Endlich ist noch ein uraltes Streichinstrument seltsamster Art zu erwähnen, das sein Dasein fast bis auf unsere Zeit hinab gefristet hat. Das ist das »Trumscheit«, auch *Nonnengeige* oder mit einem noch nicht befriedigend erklärten Namen *Trompete marine* genannt; denn die Ableitung von einem »Signalinstrument« (!) der englischen Marine, die noch Riemanns Lexikon übernimmt, klingt reichlich abenteuerlich, und Sachs' Vermutung, daß es sich dabei um eine Volksetymologie handeln dürfte, ist recht einleuchtend. Das sehr alte, schon in Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts auftauchende Instrument erfreute sich im ganzen keiner sonderlichen Achtung, und man war gewohnt, es gleich der Radleier und Sackpfeife in den Händen fahrender Leute zu sehen; daher Molières Parvenüfigur, Monsieur Jourdain, mit ihrer protzigen Äußerung auf das Publikum damaliger Zeit so lächerlich wirken mußte: La trompette marine est un instrument qui me plaît et est harmonieuse (*Le Bourgeois gentil-*

Digitized by Google

homme II, 1). In der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert gewinnt es wie jene früher erwähnten Instrumente, im Zusammenhang mit der modischen Schäferei, wieder vorübergend Eingang in die galante Welt. Während Praetorius es als Straßeninstrument von Bettelmusikanten abtut, widmet ihm Mersenne in seiner Harmonie universelle (1636) schon eine ausführliche Besprechung, in der namentlich die Erwähnung des erst viel später für die Violoncelltechnik so wichtigen »Daumenaufsatzes« bedeutend ist. 1674 ward in London gar, wie aus einem kuriosen Anschlagzettel hervorgeht, ein Konzert von vier »*Marine Trumpets*« angekündigt und noch 1767 wird ein Trompette-marine-Spieler in den Listen der königlichen Kapelle von Paris geführt. Seine merkwürdige Flageolettechnik, auf der das Spiel seiner einzigen dicken, mit einem halblosen Steg oder »*Schühlein*« versehenen Saite ausschließlich beruht, so daß es nur »Naturtöne« nach Art einer Trompete hervorbringen kann, machte es in dieser Zeit auch zur Grundlage wissenschaftlicher Studien; 1694 erschien in den Memoiren der Pariser Akademie eine Abhandlung des Mathematikers Lahire: Explication des différences de sons de la corde tendue sur la trompette marine. Vollends merkwürdig ist seine Rolle als »Nonnengeige«; in Frauenklöstern wurde es nämlich bei feierlichen Intraden u. dgl. als Ersatz der Trompeten (in Verbindung mit einem die Pauken ersetzenden Monochord, vgl. die ausführliche Beschreibung in Dan. Speers Unterricht der musikalischen Kunst von 1687) gebraucht, und in dieser Weise hat es sich sogar tief bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten, so im Kloster Marienthal, einer katholisch-wendischen Enklave bei Bautzen. Es lebte in dieser Form auch in den Kindheitserinnerungen Kreisler-E. T. A. Hoffmanns; das phantastische Instrument, das auf die Einbildungskraft gerade dieses Romantikers, von Kirchen- und Weihrauchduft umwittert, stärksten Eindruck machen mußte, erscheint neben anderen verschollenen Tonwerkzeugen unter anderem im »*Kater Murr*« (I. Band, 1. Abschnitt).

Von der alten Dolzflötenfamilie, deren Rolle schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgespielt war, haben sich Nachkommen bis in das 19. Jahrhundert erhalten; heute sind sie freilich auch im Aussterben. Dazu gehört vor allem das sog. Flageolet

Digitized by Google

— dessen charakteristischer Klang uns noch durch die »Flageolettöne« unserer Geigen nahegerückt wird —; seinem charakteristischen Typus nach schon zu Ende des 16. Jahrhunderts festgestellt, gelegentlich noch bei Bach und Händel, ja auch noch bei Mozart (Entführung aus dem Serail, Menuett mit dem »Kanarienvogel«trio) als *Flauto piccolo* auftauchend. Heute hat es sich nur mehr in volksmäßigen Tanzorchestern Frankreichs und Englands gehalten, verschwindet aber auch dort allmählich, wird jedoch noch z. B. in Markneukirchen gebaut. Fast ganz verschwunden ist auch die »Stockflöte«, der sog. Czakan, der noch über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus ein beliebtes Dilettanteninstrument besonders in Österreich war; die Verlegerkataloge der Biedermeierzeit bringen zahlreiche Schulen, Arrangements u. dgl. dafür. Das Instrument, das auch in Uhlands kleiner Ballade: *Das Schifflein* zusammen mit dem Waldhorn ertönt, paßte, wie mit Recht bemerkt wurde, in die Zeiten der behaglich-sentimentalen Spaziergänger vom Schlage des alten Spitzweg. Gelegentlich hat man auch andere Lieblingsinstrumente, z. B. das Bassetthorn in dieser Weise eingerichtet.

Auch die Zinken gingen mit den alten Stadtpfeifern zu Grabe, aber noch 1788 hörte der dänische Reisende Preisler sie von St. Stephan in Wien herab blasen; ihre letzte Verwendung im Orchester mag die in Glucks Orpheus von 1762 (Eingangschor) sein. Eichborn, der in seiner Schrift: Zur Geschichte der Instrumentalmusik. Eine produktive Kritik (Leipzig 1885, S. 51 ff.) merkwürdige Nachrichten bringt und sich von dem Sohne eines Schweinfurter Stadtpfeifers, der in seiner Jugend selbst noch mit den Zinkenisten zusammen vom Turm geblasen hatte, berichten lassen konnte, bemerkt mit Recht, daß man aus späten abfälligen Äußerungen über ihren Ton keinen Schluß ziehen dürfe; die alte Technik war eben damals schon verloren und zu einem Plärren geworden. Der letzte Nachkomme des Zinken, der Serpent, hat aber noch bis weit im 19. Jahrhundert gelebt, sowohl in den Militärkapellen als im Symphonie- und Opernorchester. Am längsten erhielt er sich in der Kirche in ähnlicher Rolle, als Fundament des Chors, wie der alte Choristfagott noch heute an entlegenen Stellen (s. o.); in dieser Rolle hat ihn Hammerich

Digitized by Google

(Katalog der Sammlung in Kopenhagen 220) noch 1870 in Pariser Kirchen angetroffen. Mendelssohn schreibt in seinen Reisebriefen aus Paris (24. Januar 1832): »Wie der Canto fermo mit einem Serpent begleitet klingt, das glaubt niemand, der es nicht gehört hat, und dazu läuten die Glocken!« Berlioz vollends hat in einer bekannten Stelle seines *Traité d'instrumentation* mit den stärksten Worten gegen das Instrument und seine Verwendung in der Kirche, als eher eines »barbarischen finsteren Druidenfestes« würdig, geeifert. Auch daraus ist schwerlich ein bindender Schluß zu ziehen; die Technik des Serpents war eben gleichfalls verloren gegangen. Ältere Schriftsteller, wie J. Fröhlich, der seiner reichhaltigen theoretisch-praktischen Musikschule (Bonn, bei Simrock, dann Würzburg 1822) noch eine Serpentschule beigegeben hat, lobt das Instrument außerordentlich und vergleicht seinen Klang mit einer kräftigen, wohl ausgebildeten und beweglichen Baßstimme; es lag gerade bei dieser Art von Instrumenten mit ihrer heiklen Spielart alles an der Ausbildung des Bläsers. Eine Wiedergeburt erlebte der Serpent noch im sog. Englischen Baßhorn; Mendelssohn erwähnt es (Brief aus München 18. Oktober 1831) als in seinem Konzert mitwirkend. Noch 1886 fand Eichborn einen trefflichen alten Baßhornbläser in einem schlesischen Militärmusikkorps (Aufsatz über die Zinken in de Wits Zeitschrift für Instrumentenbau VII). Das letzte Überbleibsel der alten Familie ist die freilich nicht mehr aus Holz, sondern aus Metall verfertigte und ganz mit Klappen gedeckte Ophikleide, 1817 in Paris nach dem Muster des neuen Klappenhorns gebaut, die bis vor kurzem noch in Italien (Colasciones städtische Kapelle in Venedig) ihr Dasein fristete und heute noch in den Katalogen der alten Berliner Firma C. W. Moritz (besonders für die Ausfuhr nach Südamerika) sowie von Maino und Orsi in Mailand geführt wird. Ihr Aussterben ist auch nur mehr eine Frage der Zeit, und dann wird das letzte Glied einer langen Entwicklungskette aus der lebendigen Musikübung verschwunden sein.

* * *

Um die Weiterentwicklung zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, welche ungeheure Umwälzung nach der Zeit der Wiener

Digitized by Google

Klassiker auf dem Boden des Orchesterwesens und des Instrumentenbaus erfolgt ist, hervorgerufen von dem durch und nach Beethoven einsetzenden Streben nach einer neuen, der orchestralen Virtuosität, damit neuer Direktionsmethoden, gesteigerter Mannigfaltigkeit und Fülle in Ton, Farbe und Ausdruck; eines greift hier ins andere. Es ist die Zeit der Neuromantik, die durch die großen Namen Berlioz, Liszt, Wagner bezeichnet wird. Berlioz' großer Traité d'instrumentation von 1844 (mit der charakteristischen Erneuerung durch R. Strauß 1905), sein in die Wirklichkeit umgesetzter Gedanke des Massenorchesters, Liszt neue Klaviervirtuosität, seine Kirchenmusik und seine symphonischen Dichtungen, ohne die R. Wagners späteres Schaffen undenkbar ist, wie denn der große Meister nach einem tiefen Worte der Fürstin Karoline den Speer weiter in die Zukunft geworfen hat als Wagner, endlich dieser selbst, theoretisch (namentlich mit der Schrift über das Dirigieren 1869) und praktisch sein gewaltiges Werk der Theaterreform fördernd, bezeichnen die Merksteine auf diesem Wege der modernen Entwicklung. Die Technik der Instrumente hatte eine vorher unerhörte Steigerung erfahren, sie strebte — freilich mitunter auf Kosten der innerlichen Wirkung und des Ebenmaßes — nach dem Gewaltigen und Massigen; weder Zeichnung noch Farbentechnik des 18. Jahrhunderts genügten mehr dem nachbeethovenschen Geschlecht. Der Technik der Violine, der selbst das gewichtigere Violoncell (mit Romberg) nachzukommen strebte, freilich in einer Weise, die heute schon als überwunden gelten muß, konnte der zarte, flötenartige Ton der Amati- und Stainergeigen nicht mehr genügen; die flachgebaute, zu unvergleichlicher Tonfülle im voraus angelegte Stradivarigeige verdrängt sie ungefähr seit 1800, als Orchester und Konzertsäle immer größere Dimensionen annehmen. Paganinis nicht mehr überbotene und zu überbietende Virtuosität, die alle im Instrument liegenden, dem Erbauer selbst gar nicht bewußten Wirkungen bis an die Grenze des Möglichen führt, gibt dem jungen Liszt den unmittelbaren Anstoß für seine ebenso geartete Klaviertechnik. Für diese ist allerdings wieder die technische Voraussetzung die Entstehung des modernen Flügels, besonders das Werk des großen französischen Meisters Seb. Erard (Repetitionsmechanik von 1823),

Digitized by Google

desselben, dem die uralte Harfe ihre vollendete Bauart verdankt (Doppelpedalharfe von 1811) und die sie befähigt, nunmehr gerade im Orchester der Neuromantiker mitzuwirken.

Die Blasinstrumente schließen sich dieser Entwicklung an; gerade bei ihnen geht eine förmliche Revolution vor; namentlich gilt dies vom Blechkörper. Die Hörner und besonders die Trompeten, seitdem die Kunst des Klarinblasens verloren gegangen war, verfügten nur über eine sehr lückenhafte Naturskala, die den Anforderungen des neuen gesteigerten Ausdrucks gegenüber bald hilflos dastand. Das alte, auf den Trompeten zwar auch versuchte, aber höchst unvollkommene System des »Stopfens«, womit nur in den hohen Lagen eine halbwegs befriedigende Chromatik zu gewinnen war, die Notwendigkeit, bei der nunmehr viel größeren Freiheit der Modulation, sehr oft mit den Stimmungen zu wechseln, was nicht immer leicht möglich war und Unbequemlichkeiten aller Art hervorrief, schien zunächst zu einem völligen Versagen dieser wertvollen Mittel dem übrigen Orchester gegenüber zu führen. Ein drastisches Beispiel, wie selbst ein Tondichter gleich Beethoven diesen Mängeln seinen Zoll zu entrichten hatte, bietet das berühmte Hornmotiv in der Fünften Symphonie. Im Wiederholungsteil erscheint es aus der Naturtonart (Es) des Instruments nach C transponiert, und der Meister sah, da ein Wechsel der Stimmung nicht möglich war, keinen anderen Ausweg, als die Stelle den Fagotten zu übertragen, die hier (noch dazu in FF!) freilich derart versagen, daß man im modernen Orchester ohneweiters die Lesart verbessert, um die eigentliche Absicht des Meisters wieder herzustellen; unseren modernen Hörnern bietet dergleichen ja keine Schwierigkeit mehr. Schon die Zeit Bachs hatte versucht, in den »Zugtrompeten« das System, das sich bei den Posaunen so trefflich bewährt hatte, zu übertragen; aber die Lösung bewies sich doch nicht als befriedigend und wurde bald aufgegeben. Auch der von Wien ausgehende Versuch, das Klappensystem der Holzblasinstrumente (und der Zinken) auf die Trompete (Weidinger 1801) zu übertragen, scheiterte ebenso wie der viel früher (von Kölbel in Petersburg 1760) für das Waldhorn erdachte und gleich wieder verschwundene Versuch. Es war daher ein genialer Einfall

Digitized by Google

eines obskuren Musikers (des schlesischen »Bergoboisten« Blühmel 1813), die automatische Einschaltung von Verlängerungsstücken in das Rohr — wie sie schon durch das freilich zeitraubende System des »Inventionshorns« vorbereitet war — durch die Anwendung von Pumpen (Ventilen) herbeizuführen, wie dergleichen schon seit dem 16. Jahrhundert an Maschinen aller Art bekannt waren. Freilich scheint, wie in so vielen Dingen, die auswärts aufgegriffen wurden, die erste Anregung von Wien ausgegangen zu sein: in der zweiventiligen As-Trompete der Wiener Instrumentenmacher Anton und Ignaz Kerner von 1806, wie kürzlich nachgewiesen wurde. Aber erst Périnet in Paris 1829 brachte das System zur Vollendung. Jetzt war ein wirklich chromatisches Tonwerkzeug gewonnen, das freilich zunächst noch und ziemlich lange, ähnlich wie die Böhmflöte, mit dem Vorurteil für das überlieferte Naturinstrument zu kämpfen hatte; noch Brahms hat sein Horntrio op. 40 für dieses gedacht und wollte es von ihm ausgeführt haben. Gegen 1850 hatte sich aber das Ventilhorn in F schon vollständig durchgesetzt und war zu seiner heutigen Alleinherrschaft gelangt. Das üppigsinnliche Tonkolorit schon der älteren Wagnerschen Partituren, wie namentlich des *Tannhäuser* beruht wesentlich auf dem neuen Instrument, namentlich auch in seiner jetzt erst zu voller Freiheit gelangenden Verbindung mit den tonverwandten Fagotten; übrigens hat Wagner das Ventilhorn schon im *Rienzi* aufgenommen. Das gleiche gilt von der Trompete, die durch das neue System den übrigen Orchesterinstrumenten fast ebenbürtig an die Seite treten konnte; dagegen hat sich die Übertragung der Ventile auf die Posaune als für das Symphonieorchester ungeeignet erwiesen, weil das Instrument hier tatsächlich an Adel des Klanges einbüßte, und außerdem bei seiner Stimmlage die unvergleichliche Reinheit der Intonation durch die gehäufte Verbindung mehrerer Ventile in der Tiefe Schaden leiden mußte.

Die Holzblasinstrumente konnten hinter dieser Entwicklung nicht zurückbleiben, ja gerade bei ihnen ist der Fortschritt sehr auffallend. Am meisten vielleicht bei der Flöte. Auf die höchst einfache, zylindrisch gebohrte Querflöte des 16. und 17. Jahrhunderts

Digitized by Google

war zuerst, wie es scheint, in Frankreich — dem auch die Oboe ihre Ausbildung verdankt, wie denn die Franzosen bis heute als Meister des Oboebaus gelten, und R. Strauß ihnen auch als Bläsern den Vorzug vor den Deutschen gibt — die verkehrt konische Bohrung der alten, allmählich absterbenden Blockflöten übertragen worden, namentlich um die Höhe reiner und leichter zu gewinnen, die freilich zunächst, ähnlich wie bei der Geige, nur sparsam ausgenützt wurde. Selbst Bach wagt sich über das dreigestrichene D und E kaum hinaus und berührt nur selten höhere Töne bis zum a'''. Dann nahm man, um das Modeinstrument (das wenig später durch die Gunst des großen Preußenkönigs außerordentlich gehoben wurde) leicht mit sich führen zu können, die Dreiteilung in Kopf, Mittelstück und Fuß vor. Endlich verlangten die zunehmenden Anforderungen der Technik eine immer reichere Ausstattung mit Klappen. Zwar begnügte man sich noch lange mit der einklappigen Flöte und suchte die Mängel der Intonation durch ein höchst verwickeltes System von »Hilfsgriffen« zu überwinden. Den Abschluß dieser Arbeit bilden die sog. Wiener Flöten, nunmehr schon bis c' oder h, selbst noch tiefer reichend, und mit einem ziemlichen Aufwand von Klappen, auch Hilfs- und Trillerklappen versehen, mit denen namentlich die berühmte Wiener Firma J. Ziegler einen schwunghaften Handel in alle Welt betrieb. Noch heute sind ja die *»Zieglerflöten«* geschätzt. Trotzdem war dieses sehr verbesserte Tonwerkzeug den immer mehr gesteigerten Anforderungen der Komponisten, ihrer melodischen und harmonischen Vielseitigkeit nicht mehr recht gewachsen; die Öffnungen, durch die die schwingende Luftsäule verkürzt wird, waren ein Kompromiß von Erfahrung und Überlieferung mit den Verhältnissen der greifenden Hand und der Bequemlichkeit der Spieler; gewisse, von der Stammtonart des Instruments sich weit entfernende Tonarten waren überhaupt nicht oder nur sehr schwer rein zu bekommen, aber sie wurden von den Komponisten, die darauf keine Rücksicht nahmen, eben gefordert. Es schien, als ob das durch den Engländer Burney überlieferte Wort des alten Scarlatti (an den berühmten Flötisten Friedrichs des Großen Quantz gerichtet) neuen Sinn bekäme: »Ich mag die blasenden In-

Digitized by Google

strumente nicht, sie blasen alle falsch!« Hier war nur ein Weg gangbar und er ist, eben zunächst für die Blasinstrumente, mit Erfolg beschritten worden: die genaue Feststellung ihres Baus nach wissenschaftlich-akustischen Grundsätzen. Wie der Instrumentenbau sich damit abfinden würde, war seine Sache.

Nun hatte schon 1816 der bedeutende Theoretiker Gottfried Weber in seinem Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente (erschienen in Ersch und Grubers Enzyklopädie) die Grundsätze eines rationellen Baus dargelegt. Die praktischen Folgerungen daraus zog für sein Instrument zunächst der mit ihm befreundete Fagottvirtuose Karl Almenräder (1786—1842); sein Instrument litt ja namentlich, trotz seiner Beliebtheit und Ausdrucksfähigkeit, an »kranken« Tönen aller Art. Im Verein mit dem Biebricher Instrumentenbauer Joh. Ad. Heckel gelang es ihm, durch zweckentsprechende Bohrung und Verlegung einzelner Löcher ein sehr sinnreiches, freilich auch empfindliches Klappensystem und damit ein leidlich vollkommenes Instrument zu erzielen. Das von Johann Adams Sohn Wilhelm Heckel in rastloser Arbeit verbesserte und heute durch die gesamte Welt verbreitete *»Heckelfagott«* ist schließlich ein Triumph des altbewährten deutschen Kunstverstandes und etwas in seiner Art kaum zu Übertreffendes geworden. Dieses Instrument war befähigt, den Absichten der neuromantischen Musik, namentlich R. Wagners, bis ins einzelne (dem von diesem geforderten Kontra-A u. s. w.) zu folgen; der Bayreuther Meister nahm denn auch an Heckels Arbeit den größten Anteil und jener konnte ihm auch noch das nach den gleichen Grundsätzen erbaute Kontrafagott, bis dahin ein Schmerzenskind der Instrumentenbauer, vorführen (vgl. W. Heckels Broschüre: Der Fagott, Biebrich am Rhein 1899, mit Nachtrag 1901, ein wahres Ehrengedächtnis deutschen Fleißes und deutscher Arbeit).

Die größte Tat auf dem Gebiete des neueren Instrumentenbaus wurde aber gleichfalls von einem Deutschen für die Flöte vollbracht. Der Münchener Theobald Böhm (1794—1881), nicht nur ein hervorragender Komponist und Virtuose auf seinem Instrument, sondern auch ein selbstgeschulter Techniker, ergab sich, angeleitet

Digitized by Google

von dem bedeutenden Münchener Physiker K. v. Schafhäutl († 1890) jahrelangen wissenschaftlichen Studien und Versuchen über die akustischen Verhältnisse des Instruments; erst nachdem diese einwandfrei festgestellt waren, namentlich Bohrung, Größe und Abstand der Tonlöcher, schickte er sich an, es durch ein bei aller Verwickelung höchst einfaches und geniales Klappensystem spielbar zu machen; freilich ergab sich dies nicht in dem hier vorgeführten schematischen Verlauf, sondern in vielen Absätzen. Die Frucht war die metallene (aber auch in Holz hergestellte) »Böhmflöte« in ihrem vollendeten Modell (1846), von zylindrischer Bohrung, mit der Böhm also zu dem alten System des 16. Jahrhunderts zurückkehrte; ihr Erfinder ist praktisch (auf Konzertreisen) und theoretisch in Broschüren (Über den Flötenbau 1847, Flöte und Flötenbau 1871) für sie eingetreten.

Es ist zweifellos, daß die Böhmflöte den neuen Ausdrucksbedürfnissen, den immer mehr gesteigerten Anforderungen an Tonfülle der gewaltig anwachsenden Orchester entspricht; die alte Flöte stand hier ebenso im Nachteil wie die Amatigeige. R. Wagner selbst hat auf jene das bezeichnende Wort von »Gewaltröhren« angewendet. Aber sie fand, ganz wie das Ventilhorn, auch heftige Gegner, selbst ein H. v. Bülow sprach geringschätzig von »Klarinettenton«. Es ist auch bezeichnend, daß Böhm in seinem eigenen Vaterlande viel weniger Anhänger fand als im romanischen Westen und Süden sowie in England, wo man ihm freilich auch den Vorrang seiner Erfindung bestritt. Engländer und Amerikaner sind es, die dickbäuchige Bücher über ihn geschrieben haben, von denen nur die beiden letzten erwähnt seien: Christopher Welch, History of the Boehm-flute. London 1896, und Wysham, The Evolution of the Boehm-flute. Elkhart 1898.

Namentlich in Deutschland (weniger in Österreich, trotz der Wiener Flöte und der hier bodenständigen Überlieferung) hat das alte System noch Anhänger in großer Zahl. Aber sie haben auch Böhms Erfindung ihren Zoll entrichten müssen; Zeuge dafür die Kompromißbildungen, deren letzter und vollendetster Ausdruck die sog. Reformflöte, ein von dem Leipziger Flötisten M. Schwedler

Digitized by Google

im Verein mit dem Instrumentenmacher C. Kruspe hergestelltes Modell ist, das die konische Bohrung der alten Flöte mit einer Annäherung an die Löcherbohrung der Böhmflöte verbindet, von der sie auch das parabolische Kopfstück in Metall entlehnt hat. Ihr höchst sinnreicher Klappenmechanismus, mit dem das Holz förmlich gepanzert ist, ist wohl ein Nonplusultra auf dem Gebiet des neueren Instrumentenbaus, und man begreift, daß hier eine Gegenwirkung einsetzt, da jeder Schritt darüber hinaus von Übel wäre. Diese Gegenwirkung liegt in einem höchst merkwürdigen Versuch bereits vor, der 1888 von Giorgi in Florenz herausgebrachten Flöte, die in ihrer äußeren Form auf die Flöte des 16. Jahrhunderts zurückgreift (Zylinderbohrung, aus einem Stück Ebonit, Haltung der Blockflöte, ermöglicht durch ein quer aufgesetztes Rohr, Mangel aller Klappen), in ihren elf großen Tonlöchern (bloß von den Fingern zu decken) aber vollkommen auf Böhms Grundsätzen beruht. Eingebürgert hat sie sich freilich zunächst nicht, aber sie ist allein schon in der weitgehenden Erleichterung, die sie aller Chromatik verstattet, eine merkwürdige Urkunde unserer Zeit.

Böhms Erfindung hat umstürzend auf den gesamten Blasinstrumentenbau gewirkt; die neuen, in Frankreich auftauchenden Familien der *Saxophone* und *Sarrusophone* haben vollständig das Böhmsche System angenommen, das übrigens im einzelnen wohl Verbesserungen, aber im Grunde keine Änderung erfahren hat. Der Versuch, es wörtlich auf die Zungeninstrumente zu übertragen, scheiterte allerdings, da, was immerhin der Beachtung wert ist, deren eigentümliche Klangfarbe und Weichheit dadurch starke Einbuße erlitt (Oboe, Fagott); aber die Böhmschen Errungenschaften (namentlich auch die *»Brillen«* oder Ringklappen) wurden doch auch hier nutzbar gemacht. Die moderne Oboe, die moderne Klarinette, das Heckelfagott mit allen ihren Verwandten sind heute ebenfalls (und noch mehr als die Böhmflöte) derart in ihren Wandungen durchbrochen und in eine Klappenpanzerung gehüllt, daß auch hier ein weiteres Überbieten kaum denkbar ist; den Gipfel dürfte hierin W. Heckels *Heckelphon* erreicht haben. Jedenfalls sind wir von dem Aussehen der vormärzlichen Instrumente mit ihrem bescheidenen Klappenwesen

Digitized by Google

heute weit entfernt, so weit wie unser vielköpfiges, unruhiges Orchester von dem jener Zeit. Immerhin ist es sehr bezeichnend, daß man inzwischen schon versucht hat, die Grundsätze der Giorgiflöte auf die Oboe anzuwenden (Schaffner und Pupeschi in Florenz 1889).

Zu dieser ungemeinen Entwicklung der alteingebürgerten Orchesterinstrumente gesellt sich jedoch in der Berlioz-Liszt-Wagner-Periode die Heranziehung neuer oder doch vordem im Orchester selten oder gar nicht gebrauchter Instrumente. Die Harfe ist allerdings gelegentlich schon in Händels und Glucks Opernorchester zu finden. Erst Erards Doppelpedalharfe von 1811 gestattet aber die volle freie Beweglichkeit des wundervollen Instruments, das seit Berlioz und Liszt seinen festen Platz im Orchester gewonnen hat.

Ähnlich steht es mit dem Englischhorn, das, obwohl in der Kammermusik verwendet, aus dem Orchester der Klassiker verschwunden war. Die französischen Opernkomponisten, besonders aber Berlioz, haben es wieder hervorgeholt und zu eigentümlichen Wirkungen verwendet. Vor allem ist es jedoch R. Wagner, der hier die Wege gewiesen hat, indem er diese eigentümliche Orchesterfarbe nicht bloß solistisch, sondern als Altstimme des Oboenchors organisch seinem Instrumentalkörper einfügt (bereits im *Lohengrin*). Es ist das ein entscheidender Schritt zu der neuen Gestaltung des Bläserkörpers im modernen Orchester, dessen einzelne Stimmchöre sich wieder der alten Vierstimmigkeit nähern. Schon Wagners Lohengrinorchester zeigt durchgängig drei- bis vierfach besetzte Bläser; hier erscheint nun auch ein neues Glied der Schalmeienfamilie, die Baßklarinette. Sie bringt wirklich eine neue Farbe, denn das alte, inzwischen verschwundene Bassetthorn, das Mozart so gern verwendet hatte, steht der Sopranklarinette (namentlich der in A) in der Klangfarbe doch ziemlich nahe, während die Baßklarinette in ihrer (sehr ausgiebigen, auch von Wagner nachdrücklichst verwendeten) Höhe sowohl wie in ihrer düstern eindrucksvollen Tiefe ein ganz neues Register darstellt. Das Instrument, das schon zu Ende des 18. Jahrhunderts auftaucht, wurde erst durch die endgültige Form, die ihm Ad. Sax 1836 gab, orchesterfähig; vorbildlich wirkte ihre in das-

Digitized by Google

selbe Jahr fallende Einbürgerung durch den großen Koloristen Meyerbeer, der sie in einer der wirksamsten Szenen seiner *Hugenotten* (mit ganzer Ausnutzung ihres beträchtlichen Umfanges) verwendete. Liszt vertraute ihr dann u. a. (und zwar in der auch von Wagner später benutzten tiefsten Stimmung in A) eine durch ihre starke Wirkung unvergeßliche Solostelle seiner Dantesymphonie an. In Wagners Lohengrinorchester erscheint sie dann bereits als Tenor und Baß des Klarinettenchors und fehlt seitdem selten.

Ganz außerordentlich ist aber R. Wagners Bereicherung des Blechchors — obgleich er auch hier zum Teil das von seinen Vorgängern, besonders Berlioz, Begonnene fortsetzt — namentlich in seinem Ringorchester. Es sind nebenbei gesagt, diejenigen Farben seiner Palette, die (nach der Rutz-Sievers'schen Ausdruckslehre) seinem eigenen »Stimmtypus« am meisten entsprechen. Wagner ist hier schon zu quartettmäßig (vierfach) besetzten Holzbläsern gelangt; ihnen stellt sich, ebenso behandelt, der gewaltige Stimmchor des Blechkörpers gegenüber. Vier, ja acht Hörner sind gefordert; dem altüberlieferten Trio der Posaunen gesellt sich nun aber noch die mächtige Kontrabaßposaune, schon im 17. Jahrhundert erfunden, aber erst durch die von G. Weber 1816 angegebene, 1830 Halary in Paris verwirklichte »Doppelzugposaune« wieder ins Leben gerufen. Wagner hat das neu von ihm geforderte Instrument nach diesen Prinzipien von Moritz in Berlin bauen lassen. Um seinen Blechchor aber noch weiter auszubauen, greift Wagner, wie immer selbstherrlich anordnend, mit kühner Hand in das unterdessen stattlich und eigenartig herangewachsene Militärorchester, das in unserer modernen Zeit vielfach die Rolle der alten Stadtpfeifereien übernommen hat.

Dieses hat eine eigentümliche Entwicklung durchgemacht. Die Musikkapellen der Fußregimenter (deren Bläser in Deutschland heute noch den bezeichnenden Namen der »*Hoboisten*« führen, nach der alten Kriegsschalmei, der man heute ihre martialische Vergangenheit kaum mehr ansieht) bleiben dem alten Symphonieorchester, speziell der Harmoniemusik etwa der *Divertimenti* klassischer Zeit mit ihrer starken Beteiligung der Holzbläser, näher, und die preußische Infanteriemusik (die übrigens jetzt noch die edlere Zugposaune führt)

Digitized by Google

unterscheidet sich dadurch heute, und nicht zu ihrem Nachteil, z. B. von der altberühmten österreichischen, die in den letzten Jahrzehnten die Holzbläser (mit fast alleiniger Ausnahme der Klarinetten, namentlich hoher Lagen) gänzlich abgestoßen hat und dadurch freilich glänzender, aber auch reichlich brutaler geworden ist. Neben diesen vollständigsten und reichsten Instrumentalkörper — der auch von der sog. *Janitscharenmusik* starken Gebrauch macht — treten die Musikchöre der berittenen Truppen, deren Gefüge nach alter Überlieferung durch den »ritterlichen« Trompeterchor bestimmt ist, und die ebenso auf die Mitwirkung des Holzes gänzlich verzichtenden Kapellen der Jägerbataillone. Die letzteren sind besonders wichtig, weil sich aus ihrem eigentümlichen Signalinstrument, dem Bügel- oder Flügelhorn, einer Bastardform des echten, viel edleren Waldhorns, eine ganze, außerordentlich zahlreiche Instrumentenfamilie entwickelt hat, ebenso wie auf romanischem Boden die auf ganz ähnlichen Voraussetzungen ruhende Bildung eines durchaus verwandten Typus, des Kornetts. Beide, die Flügelhorn- wie die Kornettfamilie sind in allen möglichen Stimmlagen, vom hohen Sopranino (Piccolo) bis in den Monstrebaß hinein gebaut worden, gehen vielfach ineinander über, und die Instrumentenmacher haben einander in den seltsamsten, oft unsinnigen Bezeichnungen überboten, ohne daß man sich dadurch über die Einförmigkeit und den gemeinsamen Ursprung aller dieser Tonwerkzeuge täuschen lassen darf. Namentlich die tiefen und tiefsten Lagen haben jedoch dem modernen Orchester brauchbare Ergänzungen geboten. Die hohen Lagen, namentlich der Kornette, sind freilich auch in das Symphonieorchester der romanischen Länder (Italiener, Franzosen) eingedrungen; die deutsche Musik hat sich dieser plebejischen Eindringlinge erwehrt, obgleich auch bei uns die einigermaßen verwandte, freilich viel edlere kleine B-Trompete — zuerst durch L. Uhlmann in Wien verbreitet! — die ältere und charaktervollere F-Trompete mit ihrer schweren Spielart so gut wie verdrängt hat. Wie sehr das *Cornet à pistons* vollends zum leicht zugänglichen Dilettanteninstrument geworden war, hat R. Wagner in der traurigen Bohèmezeit seines Pariser Aufenthalts am eigenen Leib erfahren müssen: als er gezwungen war, um des lieben Brotes

Digitized by Google

willen schmähliche Arrangements für Cornet à pistons mit Klavier zu bearbeiten; eine Tragikomödie ohnegleichen!

In diese gewaltige Vorratskammer mitunter recht bedenklichen Wesens hat nun, auf der Höhe seines Schaffens, der große Meister mit sicherer Hand gegriffen und daraus hervorgeholt, was seinem dramatischen Triebe brauchbar erschien. Dazu gehört vor allem das Fundament, mit dem er seinen Trompetenchor ergänzt, die Baßtrompete, ein altes Militärinstrument, das heute noch, namentlich in der bayrischen Reitermusik, vertreten ist; allerdings hat sich Wagner über technische Bedenken mit der Selbstherrlichkeit des Genies hinweggesetzt.

Man hatte lange nach einem Baßfundament des Posaunen- und Trompetenchors gesucht und hatte ihn in dem letzten Nachkommen der alten Zinken, dem verbesserten Serpent, schließlich in der Ophikleide zu finden geglaubt; diese Stimme ist noch in einigen Partituren Mendelssohns und selbst noch in Wagners Rienzi besetzt. Da trat 1835 ein Mann, der in der Geschichte des Instrumentenbaus einen ehrenvollen Platz einnimmt, der preußische Gardekorps-Musikdirektor Wieprecht, mit seiner von C. W. Moritz in Berlin gebauten Baßtuba in F hervor, als bis dahin tiefstem Vertreter der Flügelhornfamilie; ihm folgte der ausgezeichnete Instrumentenbauer Červeny in Königgrätz mit seiner noch gewaltigeren Kontrabaßtuba in B. Die unleugbaren Vorzüge dieser Rieseninstrumente, die des furchtbarsten Fortissimo, wie des weichsten Pianissimo fähig sind, die Reinheit und Gleichmäßigkeit ihrer Tongebung verschafften ihnen bald Eingang ins Symphonie- und Opernorchester, und so erscheinen sie nunmehr auch ständig bei Wagner. Freilich verlangen sie einen sehr feinfühligen Bläser, und selbst dann fällt ihr Klang mitunter merklich aus dem übrigen Ganzen, namentlich dem Streichkörper, heraus; ich erinnere mich, daß deshalb F. von Weingartner bei einer Aufführung von Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum die berühmte Ophikleidenstelle durch eine Kombination von Kontrafagott und Baßtuba wiederzugeben versucht hat.

Dieser tiefsten Stimme gesellt R. Wagner nun eine eigenste Erfindung besonderer Art, sein »Ringtuben«-Quartett, in dessen

Digitized by Google

tiefernstem Gesang die Götterheimat Walhalla vor uns aufsteigt. Es sind zwei Tenortuben in B und zwei Baßtuben in F; entlehnt sind sie dem Militärorchester, in dem ganz verwandte Instrumente (Tenorhorn, in Österreich *Baßflügelhorn*, Baryton, Euphonium u. s. w.) melodieführend, etwa dem Violoncell entsprechend, auftreten. Wagner hat aber ihr immerhin etwas rohes und knalliges Tonwesen nach Möglichkeit zu veredeln und zu mildern gesucht, und deshalb ihre Bauart selbst vorgeschrieben; er teilt sie seinem achtstimmigen Hörnerchor zu, dessen Hälfte sie abwechselnd zu übernehmen hat. Sie sind deshalb auch mit Hornmundstücken (statt mit den kesselförmigen der Flügelhörner) anzublasen und teilen mit dem Horn auch dessen linkshändige Spielweise. Nach Wagner sind sie auch ins Symphonieorchester übergegangen, nicht immer aus der inneren Notwendigkeit heraus, mit der sie der große Meister zu strenger Charakteristik verwendet hatte.

* * *

Die modernste Entwicklung schreitet auf dieser Entwicklungslinie zunächst fort und steigert ihre Ausdrucksmittel ins Ungemessene. Während der strenge und tiefe Brahms im wesentlichen am klassischen Orchester festhält, baut Anton Bruckner, dessen geniale Farbigkeit, wie der Mensch selbst, etwas Kindliches hat, die Wirkungen des Blechchors aus, in dessen Behandlung er Meister ist; er fügt zuerst das Wagnersche Tubenquartett in die Symphonie ein. Nach ihm kommen die Virtuosen des Orchesters, vielleicht die letzte Periode der Virtuosität überhaupt: R. Strauß, Mahler und ihre Zeitgenossen vollenden das von Berlioz Begonnene. Das Orchester erscheint nunmehr in seinen einzelnen Gruppen zu vollständigen Stimmwerken, wie einst in alter Zeit, ausgebaut, noch über den letzten Wagner hinaus. Neuerbaute Instrumente stellen sich ein und schließen manche Lücke. Dazu gesellt sich aber noch etwas anderes, für das »historisch« gesinnte 19. Jahrhundert sehr Bezeichnendes. Das ist die Renaissance alter, längst außer Gebrauch gekommener Instrumente, zunächst angeregt durch das Bestreben, die ältere Musik »stilgerecht« auszuführen. Die moderne hohe Bachtrompete verdankt dem ihren Ursprung — in ihrem Wesen ist sie freilich im

Digitized by Google

Grunde ein Zwitter. Vor allem ist hier aber der Wiedererweckung der alten Violenfamilie, der Viole d'amour, des sog. Quinton, der Gambe sowie im weiteren des Cembalo zu gedenken. Sie geht zuerst von den Niederlanden aus; Gevaert, später P. de Wit haben dafür gewirkt, zunächst ohne nachhaltigen Erfolg, der letztere namentlich auch durch seine reiche Sammlung alter Musikinstrumente (jetzt in Berlin und Köln) und die von ihm begründete Zeitschrift für Instrumentenbau in Leipzig (seit 1880), die auch zahlreiche Aufsätze geschichtlicher Richtung brachte. Die neue Bewegung setzt aber besonders in Frankreich ein. Dort begründete J. Delsart 1895 die *Société des Instruments anciens*, die ihre Absichten auch durch Konzertreisen zu fördern suchte und bald Nachfolger fand. Seitdem erfreuen sich diese seinerzeit in die Rumpelkammer verwiesenen Instrumente, besonders die Gambe und die Viole d'amour, erneuter Pflege; dem Cembalo ist sogar in der genialen Pianistin Wanda Landowska eine Meisterin ersten Ranges entstanden (vgl. darüber das dickleibige Buch von Edmund van der Straeten, History of the Violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral Instruments. London 1915, besonders p. 116 ff.). Wie ein Satyrspiel nimmt sich dazu die neueste Mode der »Laute« aus, bei der es in Wirklichkeit zumeist nur um die mehr oder minder glückliche Übertragung des gewölbten Lautenkörpers auf die alte Gitarre handelt; doch sind schon Ansätze zur Wiedergewinnung des echten, alten, freilich auch schwer zu behandelnden Instruments gemacht worden, so jüngst von Teschner in Wien.

Die Grundlage des modernen Orchesters ist freilich nach wie vor das alte Streichquartett oder -quintett geblieben; doch setzen auch hier Reformbestrebungen ein. H. Ritter in Würzburg hat sich neben anderen (wie H. Dessauer in Linz, vgl. dessen Broschüre: Die Verbesserungsversuche beim Bau der Viola, Berlin o. J.) besonders um das Bratschenproblem bemüht und ist für seine (zuletzt fünfsaitige) Viola alta mit Wort und Tat eingetreten, freilich ohne durchschlagenden Erfolg (Die Viola alta oder Altgeige, Leipzig 1885; Die fünfsaitige Altgeige, Bamberg 1899). Das von den alten Instrumentenbauern ursprünglich in ausgiebiger großer Mensur gebaute,

Digitized by Google

selbst als »*Tenorgeige*« behandelte Instrument ist namentlich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr eingeschrumpft, dank der Bequemlichkeit der Geiger, die bei der stiefmütterlich behandelten Bratsche ein ruhiges Altersplätzchen finden wollten; Verhältnisse, die Berlioz in seiner berühmten Instrumentationslehre drastisch geschildert hat. So kam man schließlich im Grunde zu Geigen, die mit Violasaiten bespannt waren, ja entblödete sich nicht, wertvolle alte großgebaute Instrumente kurzerhand durch Verkleinerung zu verstümmeln. Daneben reichen die Versuche, eine echte Tenorgeige, in der Unteroktave der Violine, als Zwischenglied zwischen Bratsche und Violoncell zu gewinnen, ziemlich weit zurück; zuletzt hat sie wieder H. Ritter (in Violoncellhaltung) einzubürgern versucht, auch F. v. Weingartner ist in seiner Aufsatzsammlung: Akkorde, Leipzig 1912, jüngst wieder warm für sie eingetreten. Praktische Folgen hat dies zunächst nicht gehabt; doch ist die episodisch auftretende *Violotta* des unglücklichen Dr. A. Stelzner in Wiesbaden († 1906 durch Selbstmord) durch A. Krug (*Preissextett*), Dräsecke, Schillings in das Kammer- und Opernensemble eingefügt worden. Stelzners *Cellone* (eine höchst unglückliche Bezeichnung!) ist ein zunächst für Kammermusik gedachter Ersatz des Kontrabasses — der sich ja tatsächlich in jene nicht recht einfügen will — in der Unteroktave der Violotta. Es ist zu wünschen und zu erwarten, daß die von Dr. Thomastik in Wien, einem wirklich genialen, wissenschaftlich wie künstlerisch gleich bedeutenden und geschulten Mann, auf ganz neuer, streng wissenschaftlicher Grundlage unternommene Reform der Streichinstrumente (die auch das Problem der Tenorgeige und des Kontrabasses einschließt) zu bleibenden Ergebnissen führen werde.

Die Viole d'amour, die sich neuestens wieder so großer Aufmerksamkeit erfreut, ist bekanntlich nach einer kurzen Periode der Vergessenheit durch das Solo in Meyerbeers Hugenotten (Romanze des Raoul, 1836) vorübergehend in Erinnerung gebracht worden; es war eigentlich eine Zufallssache, dem Umstand zu verdanken, daß ein Künstler des Pariser Opernorchesters, Urhan — nach Berlioz' Zeugnis damals der einzige — sie noch beherrschte.

Digitized by Google

Trotz Berlioz' begeistertem Eintreten für sie fand das Beispiel keine Nachfolge, auch nicht durch ihn selbst; es fehlten eben die Spieler. Erst in neuester Zeit ist sie im Zusammenhang mit der früher erwähnten Wiedergeburt der alten Instrumente wieder zur Geltung gelangt; Puccini in seiner *Madame Butterfly*, Massenet in seinem *Gaukler unserer Lieben Frau*, Kienzl im *Kuhreigen* haben Soli für sie vorgeschrieben. Von anderen Saiteninstrumenten ist neuerdings die Mandoline (Mahler), ja selbst das Klavier zu bestimmten Wirkungen den modernsten Symphonieorchestern beigesellt worden.

Stärkere Bereicherung haben bei der vorherrschend koloristischen Absicht die eigentlichen Orchesterfarben, die Blasinstrumente, erfahren. Dem Flötenchor, der jetzt in der Höhe durch das sehr stark verwendete Pikkolo (nach dem hier allein befriedigenden System Böhms gebaut) fast ständig ergänzt wird, wächst in der Tiefe die Altflöte zu, für die Weingartner in seinem früher erwähnten Sammelwerk (*Akkorde*) nicht nur als Schriftsteller warm eingetreten ist, sondern der er auch in seiner symphonischen Dichtung: *Die Gefilde der Seligen*, einen bedeutenden Part anvertraut hat (in F-Stimmung). Ja selbst die (im Grunde immer fortgebaute, wenn auch nicht benutzte) Baß- oder Baritonflöte ist in der eigentümlichen, von Albisi in Mailand herausgebrachten Konstruktion (Albisiphon) ganz neuerdings wieder aufgetaucht, ursprünglich angeregt durch den nach allerhand fremdartigen Wirkungen in seiner *Aida* strebenden Verdi. F. Klose hat sie jetzt in das Symphonieorchester eingeführt, in seinem farbenreichen symphonischen Chorwerk nach Mombert: *Der Sonnegeist*. Die Wirkung ist überraschend, wie man sich bei der ersten Wiener Aufführung unter Schreker im Juni 1919 überzeugen konnte: die Tiefe namentlich rund und voll, fast hornartig, doch von ganz eigentümlichem Gepräge. Freilich stellt das Instrument an Atemtechnik und Vortrag ganz erhebliche Anforderungen.

Die Oboenfamilie erfuhr zunächst eine Ergänzung in Mezzosopranlage durch die Oboe d'amore, die jetzt wieder in moderner Bauart für die »stilgerechte« Ausführung Bachscher Partituren hergestellt wird. Außer bei R. Strauß (*Sinfonia domestica* 1904)

Digitized by Google

scheint sie aber bis jetzt keine Verwendung gefunden zu haben. Das von W. Heckel im selben Jahre herausgebrachte Heckelphon, das das Oboenquartett jetzt als tiefste Stimme abrundet, ist von R. Strauß, Weingartner, Schillings, Klose, verwendet worden; ein Instrument ähnlicher Art (die bereits 1825 durch Triébert in Paris neubelebte »*Barytonoboe*«) hat übrigens schon Rossini bei der Originalfassung seines bekannten *Ranz de vaches* im *Tell* vorgeschwebt. Endlich hat Heckel noch ein Pikkolo-Heckelphon (in hoch F) konstruiert; es ist lehrreich, daß R. Strauß es als Ersatz für die hochgelegten Trompetenstimmen bei Bach vorgeschlagen und verwendet hat (vgl. das bei Teuchert-Haupt, Musikinstrumentenkunde II, 76, abgedruckte Gutachten). Selbst eine Art Kontrabaß- (eigentlich Baß-) Oboe, von Mahillon in Brüssel konstruiert, existiert bereits, die die Oboenfarbe bis in die äußerste Tiefe hinab bewahrt (vgl. die Angaben von R. Strauß in seinen Zusätzen zu Berlioz' Instrumentationslehre, französische Ausgabe von Closson, Leipzig 1909, p. 42; das ebenda von Strauß gegebene Programm der Zusammensetzung der neuen Holzbläserchöre ist sehr lehrreich für die modernsten Absichten und jedenfalls ganz im Sinne von Berlioz selbst). Das Kontrafagott endlich, das Wagner merkwürdigerweise nur einmal, im *Parsifal*, herangezogen hat, das aber selbst Brahms verwendet, fehlt heute als Fundament des Fagottchors selten mehr in einer modernen Partitur.

Innerhalb der Klarinettenfamilie hat sich die B-Klarinette fast zum allein gebrauchten Normalinstrument entwickelt. Die C-Klarinette mit ihrem harten, ziemlich ordinären Klang ist heute fast ganz verschwunden: R. Strauß beschäftigt sie mit bewußter Absicht charakterisierend in der Gasthausmusik seines *Rosenkavaliers;* ebenso verwendet er mit Vorliebe auch die sonst nur in der Militärmusik üblichen hohen Klarinettenarten in Es und D, die übrigens vor ihm schon Berlioz und Liszt zu bestimmten starken Wirkungen herangezogen haben. Er hat auch die so gut wie ganz verschollenen Bassetthörner zu neuem Leben erweckt in der *Elektra*. Auch die Kontrabaßklarinette — die übrigens bereits 1839 von Wieprecht angegeben wurde und kurze Zeit in der preußischen

Digitized by Google

Heeresmusik lebte — liegt heute schon vor und erscheint in d'Indys Oper *Fervaal* (1897), so daß tatsächlich wieder ein ähnliches Verhältnis der »Stimmwerke«, wie einst zu Praetorius' Zeiten, erreicht scheint. Dazu kommt eine ganz neue, von Anfang an in allen Größen gebaute Familie von Blasinstrumenten, die von ihrem Erfinder Ad. Sax nach sich selbst getauften »Saxophone« (1844). Berlioz hat sie begeistert gepriesen. Die romanischen Länder haben sie (gleich den ähnlichen »*Sarrusophonen*« mit Doppelrohrblatt) namentlich in ihre Harmoniekapellen aufgenommen; Thomas und Bizet (in seiner Suite *L'Arlesienne*), haben das berufene Soloinstrument der Familie, das Altsaxophon in Es, im Symphonieorchester verwendet. Der germanische Geist scheint sich gegen das Instrument zu sträuben; seine Tonqualität ist auch keineswegs einwandfrei und neigt leicht zum Brutalen. Nur R. Strauß hat in seiner *Sinfonia domestica* ein Saxophon-Quartett, freilich nicht obligat, so daß es bei den Aufführungen wohl immer wegfällt.

Die Blechinstrumente haben schon in Wagners Nibelungenorchester einen derartigen Platz gewonnen, daß ein Überbieten schwer denkbar erscheint. Als Kuriosum sei erwähnt, daß selbst der alte Zink jetzt neues Leben gewonnen hat. Für »stilgerechte« Aufführungen von Glucks Orpheus hat Mahillon einen solchen modernisierten Zinken (mit Klappen) hergestellt. Er erscheint auch als Oberstimme des Posaunentrios neuerdings in d'Indys eben angeführter Oper *Fervaal*.

Der impressionistischen Richtung, welche die (stets den Schwesterkünsten gegenüber retardierte) Musik eben erst durchlebt hat, entspricht endlich eine früher nicht erhörte Verwendung von Schlaginstrumenten aller Art. Die neuen Maschinenpauken mit ihrem leicht und sicher arbeitenden Stimmechanismus gestatten dem Instrument größte Beweglichkeit und das Mitkommen in den ungehemmten Modulationen der Modernen. Daneben tauchen Verbesserungen älterer Tonwerkzeuge auf, wie die bei Strauß beliebte »Celesta«, ein Stahlplattenklavier von erheblichem Umfang. Der Gong wird oft wenig maßvoll verwendet; vollends bei Strauß und Mahler erscheinen alle möglichen und unmöglichen Lärminstrumente (in Strauß' Alpen-

Digitized by Google

symphonie sogar die Regenmaschine der Theater) ausgenutzt. Bei den Jüngsten streift das schon fast ans Pathologische; jedenfalls bereitet sich hier ein »Futurismus« vor, der radikal mit allem Überkommenen aufräumen will, gleich der bildenden Kunst eine sehr bezeichnende Neigung zur »Exotik« und zum »Primitiven« hat, mitunter auch, besonders in der uns noch wenig zugänglichen jungrussischen Musik, fast an Orchesterwirkungen des fernsten Ostens streift, für dessen ruhige Bewertung uns aber noch der Abstand fehlt.

Digitized by Google

HAUPTSÄCHLICHSTE LITERATUR ZUR INSTRUMENTENKUNDE

VIRDUNG. Musica getütscht. Basel 1511.

AGRICOLA. Musica instrumentalis deutsch. Wittenberg 1528 (Neudruck von Eitner).

PRAETORIUS. Syntagma musicum, II. Teil: Theatrum instrumentorum. Wolfenbüttel 1618 (Neudruck von Eitner). Das alte Grundwerk der Instrumentenkunde.

MERSENNE. Harmonie universelle. Paris 1636.

BONANNI. Gabinetto armonico. Rom 1722 (2. Auflage, Rom 1776).

*

TEUCHERT UND HAUPT. Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. Leipzig 1910. Drei Teile, von Praktikern gearbeitet, sehr ungleich an Wert.

SCHLESINGER, KATHLEEN. The instruments of the modern orchestra. London 1910. Sehr reichhaltig, aber auch ziemlich dilettantisch.

KOCH. Abriß der Instrumentenkunde. Kempten 1912 (in Kösels Handbüchern). Praktischer Richtung, daher völlig unsystematisch, aber im ganzen recht gut.

VOLBACH. Die Instrumente des Orchesters. — Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. »Aus Natur und Geisteswelt«, Teubner 1910 und 1913. Beide Büchlein in ihrer ebenfalls aus praktischem Musikeranteil hervorwachsenden Art ganz vortrefflich.

RUTH-SOMMER. Alte Musikinstrumente. Berlin 1916. Für Sammler bestimmt, textlich ganz ungenügend, doch mit guten Abbildungen.

C. SACHS. Reallexikon der Musikinstrumente (alphabetisch). Berlin 1913, und: Handbuch der Musikinstrumentenkunde (Kretzschmars kleine Handbücher der Musikgeschichte, Band XII). Leipzig 1920. Die beiden ersten wirklich wissenschaftlichen und grundlegenden Darstellungen.

DIE NEUEREN HAUPTWERKE DER INSTRUMENTATIONSLEHRE

BERLIOZ. Traité de l'instrumentation. Paris (1839). Deutsche Ausgaben von Dörffel (1864), Weingartner (1904), Richard Strauß (1905), diese mit wichtigem Supplement.

GEVAERT. Nouveau traité d'instrumentation. Paris 1885. Deutsch von Riemann. Leipzig 1887.

WIDOR. Technik des modernen Orchesters. Deutsch von Riemann, Leipzig 1904.

PROUT. Das Orchester. I. Technik der Instrumente. London 1897.

Digitized by Google

DIE WICHTIGSTEN KATALOGE VON INSTRUMENTENSAMMLUNGEN SIND DIE FOLGENDEN:

KINSKY. Katalog des musikhistorischen Museums Wilhelm **HEYER** in **KÖLN**. Band I und II (Klavier- und Saiteninstrumente), Köln 1910 und 1912; Band IV (Blasinstrumente) in Vorbereitung, prachtvoll ausgestattet.

Das Museum Heyer ist die Gründung eines Privaten, des 1913 verstorbenen Großkaufmannes Wilhelm Heyer, und eines der reichsten in seiner Art.

MAHILLON. Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Gent 1893—1912, 4 Bände, besonders vom technologischen Standpunkt aus wichtig, sowie durch den ersten Versuch einer wissenschaftlichen Klassifikation.

MRS. CROSBY-BROWN. Musical Instruments of all Nations (Metropolitan-Museum in New York). I. Europe. New York 1902. Historical Groups. 1905.

*

KLEINERE GUT BESCHRIEBENE SAMMLUNGEN IN:

BASEL (NEF, Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum. Basel 1906).

KOPENHAGEN (HAMMERICH, Das musikhistorische Museum. Kopenhagen 1911).

MAILAND (GUARINONI, Gli strumenti musicali. Mailand 1908).

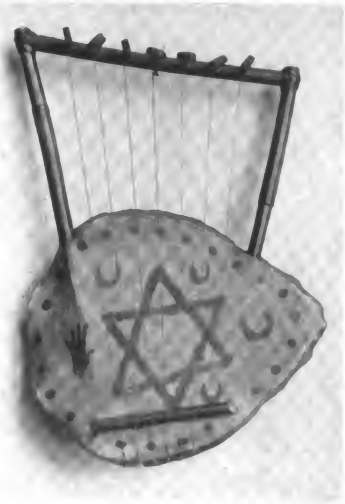
Die reichhaltige Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in **WIEN** ist kurz verzeichnet von **E. MANDYCZEWSKI** in der Festschrift: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 1912. Zusatzband.

Eine sehr vollständige Bibliographie der Schriften über die **SAITEN-INSTRUMENTE** findet sich in dem wichtigen Nachschlagewerke von **W. L. VON LÜTGENDORFF,** Lexikon der Geigen- und Lautenmacher, 2. Auflage, Frankfurt 1913, 2 Bände, das jetzt in neuer Bearbeitung herauskommt.

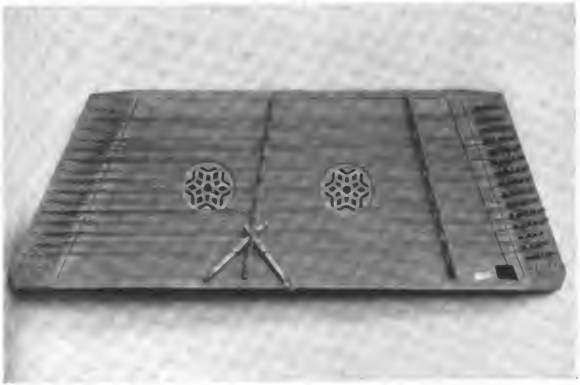
Digitized by Google

Tafel 1

1



2



3

1. Arabische Laute 2. Äthiopisches Kissar 3. Santûr (ruthenisch?)

Digitized by Google

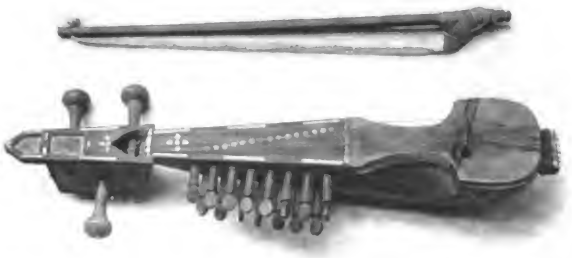
4

5

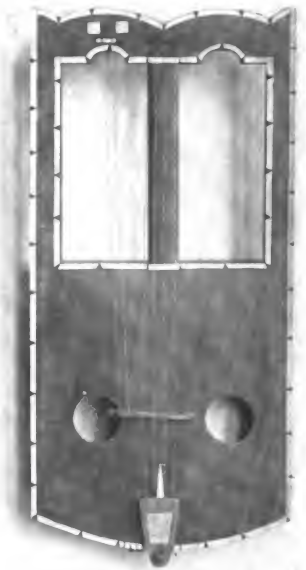
5a

4. Birmanische Bogenharfe 5. Afrikanisches Rebâb 5a. Desgl. Rückseite

Digitized by Google



6



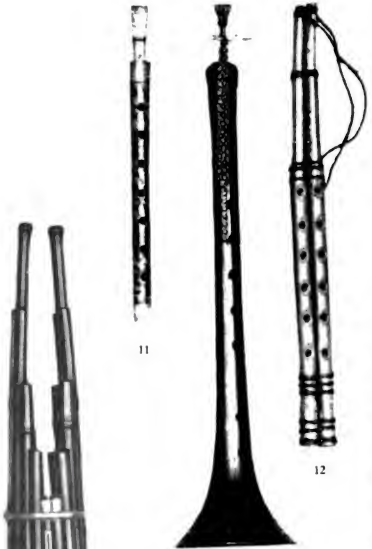
7

6. Vorderindische Sarangi 7. Walisisches Crwth

Digitized by Google

8

9



11

12

10

13

14

8. Šakuhače (Japan)
9. Japan. Querflöte (O-Teki)
10. Arabische Oboe (Zamr)
11. Japan. Aulos (Hičiriki)
12. Arabische Doppelklarinette (Arghul)
13. Chinesische Mundorgel (Šeng)
14. Chinesische Trompete

Digitized by Google

16 15 16

17

15. Arabische Handpauke (Darabukke) 16. Türkische Kesselpauken
17. Laute, Hans Frey, Nürnberg um 1500

Digitized by Google

18

19

20

18. Chitarrone. Magno Tieffenbrucker d. J., Venedig, zweite Hälfte des 16. Jahrh. 19. Paduanische Theorbe. W. Tieffenbrucker, Padua 1599 20. Erzlaute. Hans Burckholtzer, Füßen 1596

Digitized by Google

21

21a

21. Chitarra battente, Matteo Sellas, Venedig um 1630
21a. Desgl. Rückseite

22

22a

22. Gitarre, Jakob Stadler, Italien, 18. Jahrh.
22a. Desgl. Rückseite

Digitized by Google

23. Balkister, deutsch, 15. Jahrh. 24. Cister Erzherzog Ferdinands von Tirol, Girolamo de Virchis, Brescia 1574 25. Harfencister, W. Tieffenbrucker, Padua um 1600

Digitized by Google

26

26. Pedalharfe von Nadermann, Paris 1785

27

27. Pedalharfe von F. Brunner, Wien, 19. Jahrh.

Digitized by Google

28

29

28. Fiedel, Italien um 1500

29. Gambenterzett, Antonio Ciciliano, Venedig um 1600

Digitized by Google

30

31

32

30. Großbaß-Viola, Ventura Linarol, Padua 1585 31. Viole d'amour, deutsch, 17. bis 18. Jahrh. 32. Baryton, Simon Schödler, Passau 1782

Digitized by Google

33. Lira da braccio, Giovanni d'Andrea, Verona 1511 33a. Desgl. Rücksette 34. Lira da gamba, W. Tieffenbrucker, Padua, um 1590
35. Violine, Ventura Linarol, Venedig 1581

Digitized by Google

36. Schildpattgeige der Kaiserin Maria Theresia, W. Kowansky 1749 37. Tenorgeige (ursprünglich Lira da braccio). Ventura Linarol, Venedig 1580 38. Violoncello, Dorigo Spilmann, Padua um 1590

Digitized by Google

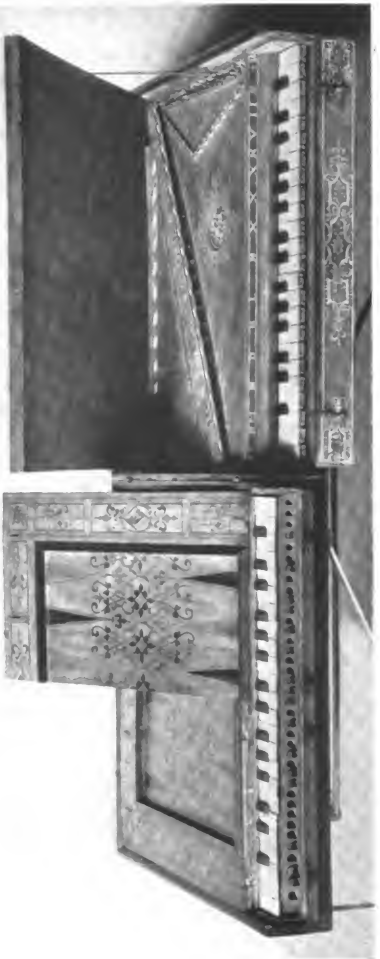
39

40

41

39. Pochette, Federigo Mezzano, Venedig 1695 40. Radleier, Bechonnet, Effiat, 19. Jahrh.
41. Trumscheit, deutsch, 17. bis 18. Jahrh.

Digitized by Google



42

42. Spinettregal, Anton Meidling, Augsburg 1587

Digitized by Google

43a

43

43. Automatenspinett, Samuel Bidermann, Augsburg, Ende des 16. Jahrh.
43a. Dasselbe von oben gesehen

Digitized by Google

44

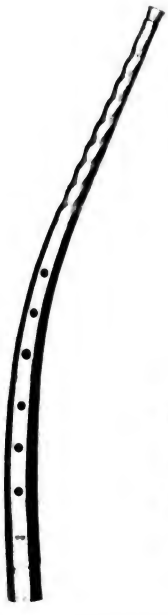
45

44. Clavicembalo. Giovanni Celestini, Venedig 1608
45. Hausorgel aus Ambras. Süddeutsch, zweite Hälfte des 16. Jahrh.

Digitized by Google

46. Reccorder, Bressan, London, 18. Jahrh. 47. Tenorblockflöte, 16. bis 17. Jahrh. 48. Baßblockflöte, Hieronymus S., 16. Jahrh. 49. Querflöte, Italien, 16. Jahrh. 50. Tenorpommer, 16. Jahrh. 51. Dulzian, Italien, 16. Jahrh. 52. Tournebout, Mailand, 16. Jahrh. 53. Bassanello, Italien, 16. Jahrh. 54. Tartölt aus Ambras, deutsch, 16. Jahrh. 55. Sordun aus Ambras, 16. Jahrh.

Digitized by Google



56

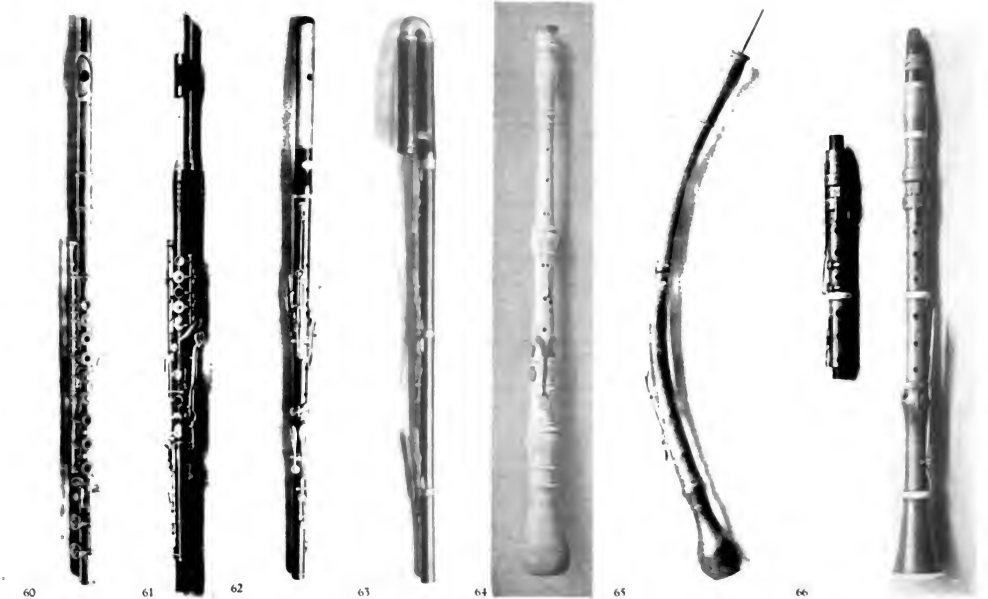
57

58

59

56. Krummer (»schwarzer«) Zink, Italien, 16. Jahrh. 57. Serpent (Baßzink), Italien, 16. Jahrh. 58. Gerader gemeiner (»weißer«) Zink, Italien, 16. Jahrh. 59. Diskantrackett, deutsch, 16. Jahrh.

Digitized by Google



60. Böhmflöte, Wiener Arbeit um 1867 61. Reformflöte, Schwedler und Kruspe, Leipzig, Ende des 19. Jahrh. 62. Alt- (Amour-) Flöte, J. Ziegler, Wien um 1840 63. Baßflöte, J. Bizey, 18. Jahrh. 64. Elfenbeinoboe, Johann Denner, Nürnberg um 1720 65. Englisch- Horn, Th. Lotz, Wien um 1780 66. Klarinette, J. Merklein, Wien um 1800

Digitized by Google

67. Bassetthorn, J. Merklein, Wien, um 1800 68. Stock-Bassetthorn, Strobach, Karlsbad, um 1800
69. Alt-Saxophon, L. Stegmann, Magdeburg, 19. Jahrh.

Digitized by Google

70

71

72

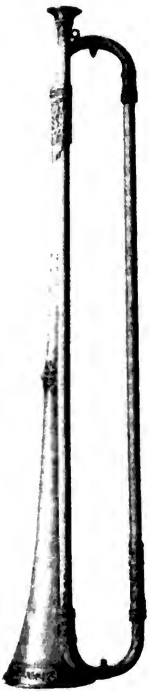
73

70. Fagott, H. Grenser, Dresden, 18. Jahrh. 71. Kontrafagott, Doke, Linz, Anfang des 19. Jahrh. 72. Englisches Baßhorn, J. Ziegler, Wien, um 1840 73. Ventilhorn, J. Riedl, Wien

Digitized by Google

74

76



75

74. Waldhorn, P. L.
(Crema), Italien
17. bis 18. Jahrh.

75. Silbertrompete, Anton
Schnitzer, Nürnberg 1581

76. Zugposaune
Michael Leichamschneider
Wien 1732

Digitized by Google

77

78

77. Sackpfeife, 17. bis 18. Jahrh.
78. Olifant, 11. bis 12. Jahrh., aus Kloster Muri

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

#117697622D

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
MUSIC LIBRARY
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

Sll/7ae
AUG 25 1966
INTER-LIBRARY
LOAN
AUG 12 1966
FEB 14 1967

LD 21A-10m-5,'65
(F4308s10)476

General Library
University of California
Berkeley

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley